



HELYBEN
OLVASHATÓ

J 15690

Szövegek között II.
(Irodalomelméleti és történeti tanulmányok Szegedről)

JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 1997.

Szerkesztette: Fried István

A szerkesztő munkatársa: Hódosy Annamária

A tanulmányok lektorálásában közreműködött:

Kürtösi Katalin,

Odorics Ferenc

Fabiny Tibor

Szili József

Goretity József

Horányi Özséb

Szirák Péter

JATE Egyetemi Könyvtár



J000072793



B156690

Copyright © A szerkesztők és a szerzők

ISBN szám: 963 482 202 9

Készült a JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke tudományos diákkörének vállalkozásában, 1997-ben

TARTALOMJEGYZÉK

Fried István: <i>Előszó</i>	1
Tamás Kinga: <i>Film és irodalom</i>	3
Széni Katalin: <i>Egy fikcionált női szerző</i>	39
Szabó Gábor: <i>Egy fiktív személy (f)eltüntetése</i>	61
Medgyes Tamás: <i>A Tanúság Hermeneutikája</i>	73
Köble Csilla: <i>Gondolatok Laurie Anderson művészetéről</i>	107
Varga Emese: <i>Sur une tradition renouvelée</i>	113
Pataki Virág: <i>"Sculpter son propre tombeau"</i>	125
Kelecsényi Rita: <i>Mythe et symbole</i>	141
Fráter Veronika: <i>Posztstrukturalizmus — dekonstrukció — posztmodern</i> . . .	153

ELŐSZÓ

1996-ban jelent meg a JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke gondozásában a *Szövegek között* című tanulmánykötet, amely egy 1995-ös értekezés anyagát tartalmazta. A szegedi és a budapesti egyetemi hallgatók, posztgraduális hallgatók, a magyar kutatás legifjabb nemzedékének képviselői adtak számot az irodalomfogalom és irodalomértelmezés változásairól, illetőleg arról, milyen irodalomtudományos kérdés foglalkoztatja őket (és miért?). A kötet fogadtatásának sikerén fölbuzdulva, ezúttal szegedi, nagyon ifjú és még ifjabb kutatók munkáiból sikerült összeállítanunk egy kötetet. Az 1997-es miskolci OTDK-ra készülve születtek olyan dolgozatok, amelyek a szélesebb körű publicitást igényelték, mivel reprezentálták a tanszéken és környékén folyó gondolkodást. Aligha lenne célszerű tézisszerűen összegezni: miféle irányok, „iskolák”, elméleti előfeltevések szerint dolgoznak azok, akik ebben a kötetben szóhoz jutottak. Éppen a kutatói szabadság, az önálló útkeresés demonstrálása a kötet egyik meghirdetett célja. A tanszék hallgatói, posztgraduális vagy végzett hallgatói maguk választanak témát, kutatási módszert, s a többiek szemináriumokon, vitaüléseken szembesülnek ezekkel, úgy foglalnak állást, hogy sem le-, sem meggyőzni nem akarják az előadót, a szerzőt, hanem azon töprengeni: vajon érdemes-e azon az úton elindulni, földereng-e egy értelmes cél, a dolgozat készítésébe fektetett energia arányban áll-e a végső vagy ideiglenesnek szánt produktummal.

Jórészt diákköri dolgozatokat kapunk, olyanokat, amelyeket külső és belső lektorok véleményeztek, de amely lektori véleményeket sem a szerzők, sem a szerkesztő nem érezték kötelező erejűnek. Hiszen szerzőnek-szerkesztőnek megegyezik a véleménye (és főleg ebben egyezik meg), hogy mindenkinek magának kell rálelnie témára, módszerre, kérdésre, az ellenvélemény, a vita inkább kétségeket ébreszt, mint cáfol, inkább problémákat vet föl, mint elvet. A szerzők ma itt tartanak, itt és nem másutt, ennyit tudnak, így gondolkodnak, és ebben benne van, hogy holnap meg holnapután, vagy akár a kötet megjelenésekor már nem egészen így gondolkodnak, már máshol tartanak. A szerzők és a szerkesztő úgy vélik: nemcsak hogy kétszer nem lépünk ugyanabba a folyóba, hanem

a másodszori belépéskor magunk sem vagyunk már ugyanazok, mint korábban.

Az azonban szükségesnek mutatkozhat, hogy a megteendő úton állomásokat, a körütekintésre, a(z ön)szemlélődésre alkalmas helyeket jelöljünk ki, valamint hogy a továbbhaladáshoz erőt és tudást, anyagot és szempontokat gyűjtsünk. A pillanatnyi megállás helye és ideje: két mondat, két gondolat között...

Szeged, 1997. május végén

Film és irodalom

Egy szemiotikai alapú komparatív módszer vázlata

Dolgozatom témája a film és az irodalom közötti kapcsolatok vizsgálata, és a feltárt összehasonlítási lehetőségeket felhasználó elemzés, amely Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmjének és az általa felidézett Krúdy-szövegeknek az összevetését kíséri meg.

A kutatás célja a két művészeti ág között kimutatni és alkalmazni az elméleti közelítésben tételezett megfeleléseket. Az első fejezetben elsősorban a film és az irodalom szemiotikai kapcsolatát vizsgálom: a kétféle jelhasználat közti hasonlóságok felderítésére törekszem, figyelmet szentelve az interpretációs stratégiák közti analógiáknak. Kutatásom teoretikusan és módszertanilag is problematizálja a hagyományos filmszemiotika egyes téziseit, és a felmerülő kérdésekre új közelítésből keres választ.

Az elméleti vizsgálódás eredményei a második fejezetben kerülnek alkalmazásra. Interpretációmban megmutatom, hogy a tárgyalt két alkotás nem állítható egymással tartalmi szempontból hierarchikus viszonyba, hanem azok egy közös szöveg eltérő eszköztárral létrejött realizációi. Ezért képezhetik reprezentatív alapját az összehasonlító elemzésnek.

Dolgozatom tanulsága, hogy a hagyományos film- és nyelvsemiotika bizonyos koncepcióinak problematizálásával olyan fogalmi háló és elemzési stratégia dolgozható ki, amelyet módszerként lehet alkalmazni konkrét irodalmi szövegek, és filmművészeti alkotások összevetésére.

Elméleti alapvetés

A filmnyelv lehetőségei a művészi kifejezésre

A filmtechnika kifejlődése lehetővé tette a filmművészet különleges ábrázolási lehetőségeinek kialakulását. Nem tekinthetjük a filmalkotás feladatának a tárgyi világ objektív leképezését vagy a valóságábrázolást, a filmszerű látásmód a dolgokról alkotott képeket, mint azok átformálását, új helyzetben való megmutatását értelmezi. „A valóság átformálása ... semmi más, mint annak a bűvészkedésnek, vagy szemfényvesztésnek kiterjesztése, amiben Mélies olyan gyönyörűségét lelte. A művészet semmi nem létezőt nem teremtett, csupán arra használta a kamerát, hogy a ...

világnak valamilyen új aspektusát tárja föl,”¹ amely nem nélkülözi a film készítőjének állásfoglalását. Mindezt tudatosan viszi véghez a filmalkotó, birtokában az idő és a tér fölcserélhetőségének valamennyi változatával.²

A film alapanyaga nem a valóság, hanem az irodalomhoz hasonlóan a nyelv, a tárgyak nyelve (Bazin terminusával), amelynek szignifikációs lehetőségei egyenrangúvá teszik a beszélt nyelvvel, sőt vetélytársává emelik. A filmnyelv, csakúgy mint az irodalmi nyelv rendelkezik szótannal, mondatannal és stilisztikával. Gyakori „egy irodalmi hasonlat „lefordítása” a kép és a hang nyelvére.”³

A film alapanyagát, a „tárgyak nyelvét” a film *formanyelvének*⁴ nevezzük. A következőkben a filmnyelv legalapvetőbb elemeit foglalom össze Bíró Yvett osztályozását⁵ követve.

A filmnyelv alapegysége a *mozgó-hangos képrendszer*, ezt formálja a szerző a film formanyelvének segítségével denotális szintű, konkrét látványból tartalmas, gondolatot közvetítő közléssé.

A képrendszer elemi egysége a *filmkép*, amely nem azonos a filmkockával. A filmkép egy képsor, mely egy időben kiterjedő kompozíció része, és egy mozgásegységet közvetít. A *fény* és az *árnyék* kiemeli és meghatározza a filmképen a tárgyak körvonalait, megteremti a tér mélységérzetét. A tónus és a kontraszt végletekig fokozásából alakul ki a *szín* a filmvásznon, mely már önmagában is valamilyen hangulati tartalmat hordoz, és a kompozíció részeként fejti ki hatását. A *képi kompozíció* a képek egymás után rendezése, a színek és a fény-árnyék megkomponálása a mozgóképen. A *képkivágás* funkciója a kép különválasztása, kiragadása a felvétel helyszínéből egy meghatározott *nézőpont*⁶ (beállítás) segítségével, mely egyben a *képsíkok*⁷ (plán) nagyságát is meghatározza. A képeket nemcsak álló kamera rögzítheti, hanem a *felvevőgép* is *elmozdulhat*⁸ a tárgyhöz viszonyítva.

A hangok szorosan összekapcsolódnak a képi kompozícióval, széttagoló felsorolásuk csak mesterséges szegmentálás eredménye — hasonlóan a képi kifejezőeszközök összefoglalásához. A hang adódhat a *szereplő beszédéből*⁹, a *zörejeiből*¹⁰ és a *zenéből*¹¹.

A már eddig említett kompozíciós eszközök mellett a *montázs*¹² jelentősége kiemelkedő. Bazin a képek időrendi szervezését érti rajta,¹³ Lawson- a film- és hangsáv megszerkesztésének teljes folyamatát.¹⁴ A felsorolt eszközök működéséről és funkcióiról nem indokolt általános leírást adni a bevezető elméleti fejezetben, célravezetőbb ezt a konkrét elemzéskor megtenni. A filmnyelv kifejezőkészletének áttekintése az elemzendő film és az irodalmi szövegek kontextusában nyer értelmet.

A filmnyelv és irodalmi nyelv mint jelrendszer kapcsolata

Az emberi nyelv általában rendezett kommunikatív jelrendszerként értelmezhető. Pontosítani kell azonban, hogy mit értünk a nyelv fogalmán a szemiotikai kontextusban. A jelölés, jellé válás folyamatában a szó valamilyen dolog, tárgy, fogalom helyett áll, azt szimbolizálja. A tárgyat jelöltnek, a szót jelölőnek nevezzük. A jelek (jelölők) lehetnek önkényes társítás¹⁵ eredményei (szimbólum), ekkor semmilyen kapcsolat nem áll fenn a tárgy és a jelölője között. Nemcsak az emberi nyelvet, hanem általában az összes kommunikatív rendszert jelrendszernek foghatjuk fel, ezek más, a természetes nyelvtől eltérő jelhasználattal működhetnek. A jelkapcsolat kialakulhat valamilyen vizuálisan érzékelhető hasonlóság alapján¹⁶ (ikon) a tárgy (jelölt) és a jelölő között, ekkor ikonikus jelkapcsolatról beszélünk. A jeltipológia (Pierce) elkülönít egy harmadik fajta viszonyt (indexikus) jelölt és jelölő között, amely érintkezésen alapul,¹⁷ a kettő közvetlen kapcsolatán.

A film is gondolatközvetítő, kommunikatív struktúra, nyelve szemiotikailag értelmezhető. A film alkalmas a látható világ illúziójának felkeltésére; ikonikus jel értékű, de az értelmező a film befogadásakor nem állhat meg a külső világ és a képanyag referencialitásának kutatásánál, mert a film jelölőként valami helyett áll, és csak egy bizonyos értelemben ikonikus. A szimbolikus jelrendszerekkel szemben látszólag természetesebbnek és érthetőbbnek bizonyul, de azonnal jelképessé válik, ha figyelembe vesszük, hogy a háromdimenziós térbeli tárgyakat az ábrázolás során síkbelivé, kétdimenzióssá változtatja a kamera.¹⁸ Igaz, napjainkban a háromdimenziós élményt nyújtó mozi-komplexumok ezt a transzformációt elkerülik — pontosabban a létrehozott kétdimenziós képet tüntetik fel háromdimenziósként, kettős transzformációt hajtva végre — de ez messze vezet a szemiotikától, egészen a szimulákrum fogalmáig, mely az illúziót legitimálja, megkérdőjelezve a referencialitás elvén alapuló jelelmélet előfeltevéseit.

Fontos feltétele a szemiotikai nézőpont alkalmazásának, hogy figyelembe vegyük a jelelmélet lényegi anomáliáját. Nem tekinthetünk el az elméletek fejlődésével kérdésessé vált referencialitás felülvizsgálatától. A valóság objektumai és az ezeket jelölő jel duális felfogása az objektív, megismerhető valóság hiányában nem értelmezhető. A „valóságról” az érzékelő ember számára érzékszervei értelmezéseket adnak át fiziológiai szinten (gondoljunk az optikai csalódásra, a szemek különbözőségére, vagy a szaglás becsaphatóságára), amit a gondolkodás segítségével az egyén újra

interpretál: „Ne feledjük, hogy a látás folyamatában a tárgyak nem valóságként adóttak, és amit a szem közvetlenül érzékel, a látás nyersanyaga... olyasmi, aminek önmagában nincs szubsztrátuma.”¹⁹ Hangsúlyos az egyén fogalma/szerepe, mert az objektivitást a szubjektív érzékelés teszi lehetetlenné. Másképp fogalmazva a jelölőn mindig valamilyen az egyén által befogadott valóságmodellrel kell érteni, melyet természetesen az érzékszerveken kívül a személy szocializációja is alakít. A jelölőn pedig egy, a már értelmezettként tudatunkba kerülő jelölt önkényes, ikonikus vagy indexikus alapú szemiozálásának eszközét. A kettő között tehát nem tételezhető minőségi differencia, hierarchikus viszony. Szerencsésebb jelölősorokról beszélni, és a jelölt helyett is a jelölő terminust használni, amint ezt a szemiotikai folyamat radikalizált elmélete is javasolja: „Döntő az interpretáció elsősége a jelekhez képest. Már a jel is interpretáció, csak másnak adja ki magát. Nincsen eredendő jelentett, maguk a szavak is interpretációk”²⁰ — írja Foucault. Mindez érvényes a természetes nyelvre és más nyelvekre is mint kommunikatív jelrendszerekre. A továbbiakban az itt megfogalmazott kételyek figyelembevételével alkalmazom a vázolt jelelmélet elgondolásait,²¹ meghagyom terminusait, de kritikával kezelem és továbbgondolom őket.

A klasszikus szemiotika továbbgondolása

A jeleket a tárgyhoz fűződő viszonyuk (szemantikai sík) mellett jellemzi a szintaktikai dimenzió is, amely a jelek összekapcsolódásának szabályait tartalmazza. A bizonyos értelemben ikonikus (filmnyelv) és egyezményes jelek (emberi nyelv) közti lényeges különbség, hogy az egyezményes jeleket könnyű szintagmatizálni, a szintaktikai szabályok alapján láncba fűzni. A filmnyelv és az ikonikus jelek azonban egymással kölcsönhatásban működnek, a két jelrendszer összefonódik. Az egységes jelek anyagából a szerző irodalmi művet hoz létre, mely erősen ikonikus hatású (szóképekre, más alakzatokra gondolva), ugyanakkor a film befogadásakor az értelmező a kép segítségével próbál fogalmi jelentést alkotni. Nagy problémát jelentett a filmművészetben a reprezentációtól, a dolgok pontos leképezésétől való elszakadás, ellentétben a fogalmi nyelvvel, ahol a szimbolizációt már a jelölők szintjén is megvalósítottként értékeljük. A képeken a befogadó automatikusan a valóságot véli felismerni, ezért nem jelentkezik igény a hiányzó információk dekódolására, nem értelmeződik a kép jelként. A művészi film célja azonban nem a dokumentáció, hanem az érzelmek, gondolatok stb. kifejezése.

A film nyelvének kialakulása fokozatosan ment végbe, a legfontosabb elv, az alkotó szabadságának elve alapján. A színek vagy a hangok megjelenése a filmen akkor vált jelentéshordozóvá, amikor a filmkészítők nem próbálták meg azok automatikus, valóságot tükröző egymáshoz rendelését, hanem a megszokottól való eltérés jegyében alkalmazták őket. Ez biztosítja a jelek számára a referencián túlmutató jelentést. A filmművészetnek is túl kellett lépnie az irodalmi művek kapcsán az első/fogalmi jelentésszinten, ahol a szavaknak referenciális értékük van. A film a kép(zet)ek összekapcsolását (szintaktikai dimenzió) a montázs alkalmazásával biztosítja, azonban azonnal jelentéssel (szemantikai dimenzió) ruházza fel azokat, hiszen a jelenetek egymásutánja a szelekció elvéhez és feltételéhez kötődik. Az irodalmi szöveg nyersanyaga, a nyelv a szintaktikai szabályrendszer áthágásával (grammatikai metaforák alkalmazásával), vagy éppen annak váratlan betartásával ér el jelentéssűrűsödést — tehát az irodalomban ugyancsak a szerző választásán alapul a szelekció.

A jelelmélet eddig megemlített tényezői közül kimaradt egy fontos elem, a jelek értelmezője, befogadója. Az alkotás produktív dimenziójából kikerülve már nem a szerző, hanem a történetet néző/olvasó választására kell hagyatkoznunk az értelmezés tekintetében. A befogadó a dekódoláskor nem ismeri az aktuális alkotói kódokat, csak a hagyományokra támaszkodhat. „Meglévő kompetenciájával (nyelvi, illetve filmnyelvi ismereteivel) preszuppozicionál, konklúziót von le, különböző dolgokra emlékszik, és azok alapján hipotéziseket állít fel. A néző/olvasó azonban szembekerülhet olyan jelölőkkel, momentumokkal, melyek az értelmezésben motiválatlanok maradnak, és ezeket „többlet”-ként (excess) dekódolja. Amikor a néző-hallgató a képernyőn olyan értelmezést igénylő jelölővel kerül szembe, melyet sem kompozíciós, sem transztextuális, sem művészeti, sem stilisztikai alapon nem tud motiválni, akkor a *többlettel* (excess) kell megbirkóznia.”²² Gyakran fordul elő azonban, hogy a többletet a dekódoló motiválóképességének hiánya okozza.²³ Az interpretáció folyamatának és módszerének vizsgálatára rátérve tehát a mindenkor befogadó pozíciójával kellene a rendezőnek azonosulnia, mely kiegészíthető a jel tudomány és az alkotáselmélet fogalmaival, de nem haladható meg általa. A szerző intenciói azonban nem tekinthetők az interpretációban felhasználható forrásnak, hanem minden befogadónak saját kompetenciájára és gadameri értelemben vett előítéleteire kell hagyatkoznia. Roland Barthes francia teoretikus vallja: „A film nem kutatóként, hanem

mint nézőt érdekel”²⁴

A filmszemiotika új irányai

A filmszemiotika új irányai a filmszemiotológiával terminologizálhatóak. Eddigi álláspontunkat annyiban kell felülvizsgálnunk, ha ezeket az elméleteket alkalmazni kívánjuk a filmnyelv leírásában, hogy nem tekinthetjük a filmképet a filmből kiemelhető, önálló egységnek. Már a film kifejezőeszközeinek felvázolásánál hangsúlyoztuk, amit a most bemutatott filmszemiotika figyelmen kívül hagy, hogy a filmkép kizárólag mint időben kiterjedő kompozíció jelenik meg, mert a diszkrét filmkocka sem érzékszervileg (és ebből következően) sem gondolatilag nem ragadható meg. „A fotogram (filmkocka) egy technológiai kód legkisebb egysége, amely kód a mozgás reprodukálásának lehetőségét biztosítja, a látás fiziológiai — pszichológiai adottságaira és hiányosságaira építve. A mozgás reprodukálásával vagyis az állókép mozgásba hozásával a fotogram léte (az interpretáció szempontjából) megszűnik.”²⁵ Ezen elmélet szerint a filmnek a nyelvvel való mindenfajta összehasonlítása kudarcra van ítélve. Metz radikalizmusát óvatosan kezeljük, alapkérdése²⁶ ugyanis nem azonosítható a filmszemiotológiának dolgozatomban tárgyalt aspektusával. Arra, hogy nyelv-e a film nem térünk ki, vizsgálatunk a nyelvi alapú irodalmi szöveg és a filmnyelven alapuló művészi film összehasonlíthatóságát tematizálja. Nemcsak ez a tény készíti Metz radikális álláspontjának felülvizsgálatára. Újabb írásaiban ő maga is elismeri, hogy a film és a nyelv összevetése nem kikerülhető legitim kérdés. Természetesen ő a két jelrendszer különbségeit, disztinkív sajátosságait hangsúlyozza, a két rendszer közti kapcsolatot tényét azonban már nem vitatja.

A nyelvi kijelentések szintagmatikus jellegű filmi kijelentésekkel alakíthatóak.²⁷ Ez olyan filmi szintaxis létét implikálja, amely nem a filmképet, hanem a film nagyobb egységeit (a mozgóképeket elrendező technikai lehetőségek alkalmazásának szabályait) rendszerezi. A montázs, a beállítás kerül így előtérbe. A fenti fejtegetésben volt már szó a montázs jelentőségéről a filmkészítés céljainak elmozdításában a referencialitástól a művészi választás felé. Metz szerint a filmben az elemek elrendezésével kapcsolatban megfigyelhető ismétlődések a nyelv struktúráját idéző képletek szerint jelentkeznek, ezzel indokolja a film szintagmatikai szempontok alapján történő tanulmányozásának lehetőségét.²⁸ Elismeri, hogy a filmből lehetséges nagyobb jelentéshordozó egységek kiemelése, de véleménye szerint a kép ellenálló a mechanikus elemzéssel szemben (vagyis

nem illeszkedik a pierce-i ikon-index-szimbólum sémába) mert túlságosan intim a jelölő és a jelölt kapcsolata, és így nem is alkotnak valódi jelet. A dualista alapállású jelelmélet fenti revideálása kiküszöböli ezt a problémát. Nincs dolog — kép reláció, hiszen látásunk, hallásunk, minden érzékelésünk már eleve interpretáció, amit tovább értelmez a filmi, irodalmi, képzőművészeti kontextus. Metz a képet mint kifejezést értelmezi, annak természetességét állítja szembe a jelentés egyezményes jellegével. A természetesség arra utal, hogy a jelentés a kifejezés (a dolog) immanens része (Metz ebben az időben, azaz 1964-72 között erősen fenomenológiai nézőpontot vall a magáénak). Fejtegetéseiben a hjelmsevi nyelvelmélet denotáció/konnotáció (kifejezés/tartalom) fogalompárját részesíti előnyben, ebben találja meg elméletének nyelvészeti alapozását.²⁹ Ezen a ponton különül el élesen gondolkodásában az irodalom és a filmművészet. Az irodalmat heterogén konnotációjúnak tartja, amelyben a szavakra mint denotációra a stílus mint konnotáció épül.³⁰ Ezzel szemben a filmben a denotáció és a konnotáció anyaga homogén. Metz később a konnotáció jelentőségét kevésbé hangsúlyozza: „a konnotáció csak azokban a közlésformákban funkcionál, amelyekben mindössze két kód játszik szerepet. A filmben viszont a kódok sokasága működik.”³¹ Metz korai írásaiban kiemelt szerepet tulajdonít a képnek, és a film többi komponensének funkcióját jelentőségben mögé helyezi.³² Azt azonban ő is hangsúlyozza, hogy „a film és a fikció találkozása tette lehetővé, hogy a film nyelvi jellegű, szervezett rendszerre közlésformává váljon.”³³

Az előző gondolatmenet végén idéztem Roland Barthes-tól, akit a filmszemiotika megalapozójának tekinthetünk. Látásmódja Metz radikalizmusától eltérő, és közelebb áll e dolgozat problematikájához. Barthes Saussure nyelvelméletére támaszkodott, amely kiterjesztette a jelelmélet vizsgálódásának határait a nyelven túlra az általános jelelmélet — a szemiológia — lehetőségét előlegezve meg.³⁴ Barthes Metz rendszerével egyetért abban, hogy lényegi eltérésekre bukkanhatunk a film és a nyelv egybevetésekor, azonban „a nyelvi és filmi elbeszélés alapsémája közös: mindkettő tartalmaz jelben egyesülő jelölőt és jelöltet, és e jelből kell kiindulnia az elemzésnek.”³⁵ A filmi jelölőt azonban eltérően a nyelvi jelölőtől két tényező együtteseként határozza meg. Az egyik a hordozó, amely filmkockánál nagyobb, szintagmatikai jellegű töredék a filmi folyamatban, a másik az időtartam, amelynek szerepe a nyelvi morfémaéhoz hasonló, a jelentést befolyásolja, de maga önálló jelentéssel nem rendelkezik.³⁶



Barthes strukturalista mikroszemiotikájában, amelynek keretében az egyelemű jelölő-jelölt viszonyt vizsgálja a filmben nyelvészeti módszerrel, problematizálja a vizuális és a verbális rendszer kapcsolatba kerülését, a filmi jelölőnek a nyelvi jelölővel való helyettesítését.³⁷ A trauma terminust használja annak a nehézségnek a megnevezésére, amely a kutatás alapkérdésének — Mi jelölt a filmben? — megválaszolásában rejlik. A választ az elemző a tagolt nyelv modelljével akarja megadni, amely kód, nem analogikus jelekből épül fel, nem motivált, hanem önkényes jeleket használ, természete ellentétes a filmi jelölőkével. Barthes az alapkérdésre azt a választ adja, hogy a filmben „csak elszórtan találhatunk jelölteket ... epizodikusan, a legtöbb esetben a film marginális elemeiként ... Jelölt mindaz, ami a filmen kívül van és a filmben kifejezésre vár.”³⁸ A *harmadik jelentés* című írásában Barthes a film és a nyelv jelelméleti vizsgálatának problematikuságát az állóképek (fotogramok) tanulmányozásában oldja fel. A kutatás tárgya a filmből kiragadott állókép lesz, amely Metz elméletével ellentétes módszer. A fotogram a filmben olyan kép, „amelyik mindig jelentést hordoz, esztétikailag tökéletes, határai vitathatatlanok, megváltoztathatatlanok. A kép feledtet mindazt, ami körülveszi, ami a keretén túl terül el, és azt állítja a középpontba, a „fénybe”, ami mezejébe belefér.”³⁹ Barthes ezzel elhárítotttnak látja az akadályt, amit a film szegmentálása jelentett. Az értelmező a fotogramok elemzésekor a mozgókép által elhomályosított, jelentéssel telt részeket fedi fel. Az elgondolásban kérdéses, hogy mik a pontos kritériumok a fotogramok kiválasztására a mozgóképek közül. A fotogramon fellelhető jelentést nevezi Barthes harmadik jelentésnek, ezt keresi az elemző anélkül, hogy szavakkal kifejezhető, az eseményhez kötődő — metonimikus — jelentéssé redukálná azt. Az idő problémája felmerül a fotogramokkal kapcsolatban is: “Barthes asks: „Do I add to the images in movies?” and answers to his question that he does not have time to do so, the movie moves too quickly. That is why pensiveness at the movies is not possible.”⁴⁰ A harmadik jelentésnek — obtuse meaning⁴¹: „tompá” szint — nincs jelölője, de az *én* számára nyilvánvaló, és a kép és a leírása között helyezkedik el. Barthes ki akarja küszöbölni ezzel a jelentéssel a cselekményhez ragadt értelmezéseket, az ezekhez kapcsolódó metonimikus, szintagmatikus jelentést metaforikusra váltja, amely úgy rendezi más szerkezetbe a filmet, hogy a cselekményt nem érinti. Az obtuse meaning átmenet nyelv és kép között. „Egyedül a filmre jellemző, mivel a fotogram sajátja, hogy a cselekmény kiragadott részlete, önállótlan/önálló, szemben a festménnyel vagy a fotóval, amely

maga a totalitás és nem egy kiragadott részlet.”⁴² A gyakorlatban is látni fogjuk ennek a harmadik jelentésnek a jelentőségét, Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmjét ugyanis tekinthetjük fotogramok sorozatának.

Analógiák a filmnyelv és az irodalmi nyelv kifejezőeszközei között

Az eddigiekben a filmszemiotika fényében tártunk fel kapcsolatokat film és irodalmi nyelv között. Tovább lépve a jelfunkcióhoz lazábban kapcsolódó analógiákat tárunk fel a két művészeti ágban, figyelembe véve eddigi fejtegetéseink eredményeit.

A filmképeket összekötő módszerek alkalmasak a mozgókép szintaktikai egyensúlyának fenntartásán kívül többletjelentés létrehozására. A plánok váltakoztatása⁴³ képessé teszi a képet valamely dolog részleteinek bemutatására (premier plán). Ez a Barthes-nál is megjelenő metonimikus viszony az irodalmi nyelvben az azonos nevű alakzatnak felel meg. A vásznon a mozgással teremtik meg a tér illúzióját,⁴⁴ de a különböző irányból érkező hangokkal is térhatást lehet elérni.⁴⁵ Ez a térillúzió az alábbiakban kifejtendő nézőpontváltással fejezhető ki az irodalmi műben, de a filmképpel ellentétben a szöveg nem képes explicitté tenni a vizuális illúziót, amelyet a befogadóban felkelt. A hanghatásokat is csak a vizuális illúziókhoz hasonlóan, közvetetten kelti fel a szöveg. Mindez azonban nem befolyásolja az alkotások értelmezését sem a film, sem az irodalom esetében, ami abból következik, hogy a nyelvhez hasonlóan a film sem leképezi a „valóságot”, hanem interpretálja.

Az irodalmi nyelvet a köznyelvtől problematikus elválasztani. Az irodalomtudományban meghatározott mátrix nem tudja egyértelműen körülhatárolni az irodalmi szövegek korpuszát. Az egyik kritériumként a művészi szöveg köznapitól eltérő stílusát nevezik meg. Bár problematikus az az állítás, hogy az irodalmi nyelvben több a szókép, mint a köznyelvben, ennek ellenére tekintsük a stilisztikát, a szóképekkel foglalkozó diszciplínát az irodalmi szövegeket vizsgáló résztudománynak, hogy megteremthessük az alapot a szóképek és a mozgóképek közötti párhuzam vizsgálatára! A mozgókép a montázs hatására a szóképek vonásait veszi föl: „Az ábrázolásnak mint költői trópusnak a felhasználása: a metaforák, metonímiák ... szójátékok képi újraalkotása ... arra mutat, hogy a filmművészetben az ábrázolás kezdi megkapni a szóbeli jel jellemvonásait, melyek pedig eredetileg idegenek a képtől.”⁴⁶ Lotman a filmképre redukálja ezt a tulajdonságot, de a filmszemiotika fejlődésével át kellett értelmeznünk a jelölők fogalmát a filmben. Lotman a nyelvi stilisztika

lehetőségeit a szóban látja megvalósulni, a szóképek tanulmányozásában azonban szigorú feltétele a koherens vizsgálatnak, hogy az alakzatokat ne önmagukban (glosszéma-szinten) kezeljük, hanem mindig kontextusban.⁴⁷ A stilisztikában szintén problematikus a szóképek/alakzatok jelentési szintjeinek elkülönítése, hasonlóan a filmi jelölőkéhez. Barthes például, mint már említettem, egy harmadik jelentést tételez a fotogramok szemantikai struktúrájában. Az alakzatok szimbolikus jelentésen túli ereje szintén nem verbalizálható, de a befogadási folyamatban játszott szerepe a dekódoló számára nyilvánvaló. A konkrét elemzéskor bővebben szólok erről a problémáról.

Luigi Chiarini *A film gyakorlata és elmélete* című munkájában téves látásmódnak tekinti a filmi kifejezőeszközök és az irodalmi nyelv közti analógia feltételezését. Valóban óvatosan kell bánnunk a párhuzamokkal a két művészeti ág között, hiszen a képi és a nyelvi jelrendszer a felvázolt hasonlóságok ellenére természetesen más kódokkal dolgozik, de Chiarini érvelését sem fogadhatjuk el kritika nélkül. Helytálló az a megállapítás, hogy „az aszinkronitás, amelyet a kép és a hang megfelelő összevágásával érhetünk el, a filmben olyan sajátos hatásokat eredményezhet, melyek irodalmilag visszaadhatatlanok.”⁴⁸ Chiarini a montázs funkcióinak részletezésekor a képi és a nyelvi kifejezőmód teljes szétválasztását javasolja. Bár a montázs szervező szerepét meghatározza a filmben, nem fejt ki, hogy miért téves az irodalmi kifejezőeszközökkel vont analógia.⁴⁹ Ugyancsak nem kellően részletezett, hogy a képi ábrázolás miként váltja ki éppen azt a hatást, amelyet a rendező kívánt: „érzelmeket, mely gondolatot ébreszt.”⁵⁰ Ha a képi ábrázolás egyedülállósága és összemérhetetlensége más művészetek kifejezőmódjával abból adódik, hogy olyan egyedi módszereket alkalmaz, melyek immanensen a kívánt hatást is kódként hordozzák, akkor az értelmezési folyamat megengedhetetlen leegyszerűsítése miatt kritizálnunk kell Chiarini elméletét. Ez a koncepció ugyanis a befogadás dimenzióját figyelmen kívül hagyja, és nem számol azzal, hogy a „beépített kódok” módosulhatnak a befogadó kompetenciájának függvényében.

A művészi film történetmesélő jellegét tekintve az irodalom narratív szövegeivel vethető össze. A narratológia által sokat vizsgált jelenség a művekben megjelenő nézőpontok kérdése. A modern prózában gyakran alkalmazott eszköz az egymással végletes ellentétben álló nézőpontok felcserélése, és ezzel polifon narráció létrehozása. A filmi ábrázolásban „a nézőpontnak, mint a szöveg felépítési elvének típusai nem azonosak a

képzőművészet, színház vagy fényképezés hasonló funkciójú eszközeivel, megfelelnek viszont a regényének, pontosabban az elbeszélő prózáénak.”⁵¹ A narratív szövegek alternatíváihoz hasonlóan a filmi ábrázolásban is nagy lehetőségeket rejt a kamera/néző nézőpontjának tetszés szerinti változtathatósága.

Ha a filmet elbeszélésként vizsgáljuk, a nézőpontváltás mellett az ismétlés szerepe is kitűnik.⁵² A képzőművészettel, fotográfiával szemben a film az irodalomban gyakori módszert alkalmazva ugyanazt a tárgyat/témát többször is megismételheti a mozgóképen. Az így létrejövő ritmikus sor emblematis, metaforikus, szimbolikus jelentést kaphat.

Kommunikációelméleti értelemben a művészi szöveg vagy film magas információs töltésű, nem tapasztaljuk a nem művészi szöveg- és filmstruktúrák információs terheléscsökkenését. A művészi szöveg állandóan magas információs értéke belső szerkezeti mechanizmusainak bonyolultságával (a három jelentési szint megteremtésével) éri el.⁵³ Az információs töltésen itt jelentésbeli többletet kell értenünk. Nem egyértelmű azonban a magas információs szint állandósága, ha figyelembe vesszük, hogy a filmszemiotikában olyan, a képnél nagyobb időbeli egységek hordozzák a jelölő-funkciót, amelyek a szövegben nem arányosan oszlanak el, és eltérő hosszúságúak. Fontos ellenben az a gondolat, hogy a művészi struktúrákban — a filmben a montázs, az irodalmi nyelvben az alakzatok segítségével — különböző rendszerek elemeinek ütközése az, ami a különleges szemantikai hatást kiváltja.⁵⁴ Ez a szemantikai impulzus azonban nem jár feltétlenül az interpretációs mozgás felgyorsulásával vagy a jelentés megmutatkozásával. A nyelv sajátossága, hogy több jelölőt foglal magába, mint jelöltet, azaz jelölőtöbblettel rendelkezik, ami az interpretandum szöveg/kép-struktúrájának felfejtését akadályozhatja, mert a nyelvi egységek valódi pozícióját elfedi. „A nyelv fő jellemzője tehát a többlet: több jelentés sűrűsödik a struktúrába, mint amennyit a szerző kívánt, és a nem szándékolt ismétlődések megzavarják a nyelvi egységek pontos elrendezését ... De ehhez a többletnek egy hiány is járul: a központi rendszerező szubjektum hiánya, aki azt gondolja, amit mond, és úgy mondja, ahogy érti.”⁵⁵

A filmet és az irodalmat egyaránt elbeszélő művészetnek tételezi Robert Richardson, aki egy tanulmánykötetet szentel a két művészet összevetésének.⁵⁶ Az analógiák felállítását teoretikusan indokolja. „A film nem hasonló az irodalomhoz, ha az irodalmat a szavak művészetének tekintjük. Ha az irodalmat úgy határozzuk meg, mint olyan művészetet,

melynek alapanyaga a szó, akkor az irodalom analóg a filmmel. Ha az irodalom olyan narratív művészet, melynek feladata, hogy képzeteket keltsen a befogadóban, akkor a film irodalminak tűnik.”⁵⁷ Az első két pont problematikus, a harmadik megfogalmazása azonban fontos kérdésre irányítja figyelmünket, amikor a befogadói horizontot tekinti definitív jegynek.

A filmkép sebessége

Ismét felidézem a már explikált gondolatot, ezúttal Richardson tollából: „a film illúzió alapszik, mert a vásznon valójában nincsen mozgás, mert állóképek sorozata vetítődik ki (24-szer egy másodperc alatt), csak a szem nem tudja ezt érzékelni.”⁵⁸

Paul Virilio pszichológiai nézőpontból vizsgálja a filmtechnika befogadóra gyakorolt hatását. A piknoleptikus rohamból indul ki, amely nagyon rövid ideig tartó tudatkieséses állapot. A roham hirtelen kezdődik, és hirtelen ér véget, időtartama alatt az érzékek éberek, de a külső hatásokra nem reagálnak. A jelenség olyan gyors, hogy a mozdulatok és a beszéd nem szakítódik meg, a tudatos idő a villámgyors visszatéréskor „automatikusan visszacsatol és összefüggő időt képez, látható megszakítások nélkül.”⁵⁹ A piknolepszia szó etimológiája⁶⁰ utal a jelenség gyakoriságára (napjában több százszor is bekövetkezhet). A beteg nem reflektál az állapotra, nem érzi a kiesett időt. Virilio a fotográfus Jacques-Henri Lartigue egyik interjút idézve⁶¹ köti össze a piknoleptikus roham jelenségét a fotózással. A gyermek Lartigue játékaival, hogy önmagát a fényképezőgéppel azonosítva, saját tengelye körüli forgással idézte elő az expozíciós időt (szeme a kamerát helyettesítette), megelőlegezte magának a fotózás technikai eljárását. Lartigue mesterségesen hozta magát piknoleptikus állapotba, „helyben maradt, és mégsem volt jelen, a felvett sebesség révén sikerült megváltoztatnia az érzékelhető időtartamot, és kiszakította azt a megélt időből.”⁶² A film állóképszerűségét a felvevőgép ennek a hihetetlen sebességnek az előidézésével semmisíti meg, és oldja fel a mobilitásban. Ez a játék, amit a piknoleptikus rohamokban gyermekkorában mindenki átél⁶³, nem csupán a film eljárásának alapja, hanem művészet. „Az esetlegességre kötött szerződés pedig nem más, mint egy lényegi kérdés megfogalmazása, a mozgó dolgok érzékelésének relativitásáé, a forma keresése nem más, mint az idő keresésének technikája.”⁶⁴ A filmkamera emberi szemmel való helyettesítésének igénye gyermekkorban fejlődik ki, a vágy azonban nem a dolgok képeinek látására

irányul, hanem a dolgok létező világából — abban az értelemben hogy minden van, amit filmre vesznek — az illúziót létrehozó sebességre, „amellyel forgatnak, és amely tisztán a felvevőgép találmánya.”⁶⁵ Ez a sebesség a gyermekkor végével megszűnő, és elfelejtett piknoleptikus rohamok protézise: „A technikai véletlenek létrehozzák a piknoleptikus roham szinkronbontó körülményeit, s amikor Méliès a felvevőgép motorjára bízta, hogy törje meg a filmre vett pillanatok tervszerű sorát, úgy jár el, mint az a gyermek, aki összefűzi a képsorokat, és ezzel kiiktatja az időtartam minden látható megszakadását, csak a filmnél olyan hosszú volt a „blank”, hogy gyökeresen módosult a valóság effektus.”⁶⁶ Dolgozatom ezen elmélet argumentumait is felhasználva megkérdőjelezi a film referencialitásának hipotézisét: „Mindenki joggal kérdez rá a kronofotográfia igazságára, tudományos értékére, arra, hogy mekkora lehet a valóságtartalma, mikor a sosem látottat láttatja, vagyis emlékezet nélküli, bizonytalan dimenziójú világot tesz láthatóvá.”⁶⁷ A mozgás jelentőségének hangsúlyozása a formáival szemben a fény funkcióját is új aspektusba helyezi. A valóság effektus a fénykibocsátás függvényévé válik — a látható dolog a különböző fényviszonyokból adódó lassulási és gyorsulási folyamatokon keresztül mutatkozik meg. Látszólag Virilio gondolkodásmódja, mely a mozgást és a gyorsaságot tételezi a film definitív jegyeként, ellentétes Barthes-ével. A fotogramok kiragadása a film folyamatából azonban nem jelenti azok totalizálását, pusztán önállóságukat/önállótlanóságukat⁶⁸ problematizálja. A filmből a fotogramok kiragadása lassítást igényel és jelent — így válik lehetővé az értelmező látás, vagyis a harmadik jelentés megragadása, mely viszont a kép és annak leírása között még így sem verbalizálható. Virilio elméletében az elbeszélés összegzésének igényével kapcsolódik össze a lassítás aktusa.⁶⁹ Az elbeszélés összegzésére vonatkozó igény a mozgókép gyorsaságából adódó tökéletlen szemműködésből fakad. A képsor ugyanis annyi jelentést jelenít meg nagyon rövid idő alatt, hogy azt a szem nem képes megragadni, ezért éri be összegzésükkel. „Az elbeszélés időtartama ellentmondást mutat magával a látvánnyal, és hogy látni próbáljunk, paradox módon látászavart kell előidézniünk, vagyis lassítást.”⁷⁰ A szemnek ezt a látászavarát interpretálhatjuk úgy, mint a barthes-i fotogramokat, illetve az általuk előidézett harmadik jelentést.

Összegzés

Az elméleti fejezet végén megállapíthatjuk, hogy lehetőség van a módszeres vizsgálatra film és irodalom, illetve annak alapanyaga, a nyelv között. Szándékosan nem részletezzük a két struktúra különbségeit, hiszen a kutatás célja ezek összevethetőségének bizonyítása, és annak alkalmazása egy konkrét szövegelemzésben. Körvonalazódott, hogy mindkét jelrendszer szerkezetében analógiák állíthatók fel a makro- és mikroszemiotikai szinten egyaránt. Hangsúlyoznunk kell Barthes fotogramokról vallott nézeteinek fontosságát, mellyel a film és az irodalmi szöveg interpretációját közelíti egymáshoz. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a film összetett jelrendszer, audiovizuális jelek sorozata. Lényege a gyorsaságon alapuló filmtechnika által generált mozgásillúzió; ennek a nem létező sebességnek a gyermekkori vágya a felnőttkorban a lassulás igényévé alakul át. Ez pedig nem más, mint az interpretáció, mely nemcsak az irodalom és a film relációjában merül fel, hanem bármely művészettel, és a valósággal kapcsolatban is.

Krúdy „filmje”: Szindbád

...amikor egy író látásmódja „látomás móddá” változik

„Szindbád mindig szerette a fotográfus kirakatokat.”⁷¹

Dolgozatomnak ebben a részében kísérletet teszek Krúdy Gyula *Szindbád*-novelláinak és Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmjének összehasonlítására. A szempontokat a fenti fejezetben explikált problémák adják.

A Szindbád-téma megfilmesítésének gondolata nem Huszárik Zoltántól ered. Már a szerzőben is megfogalmazódott ez a lehetőség, ahogy azt a korabeli sajtó is közzétette: „Krúdy Gyula, a kitűnő író, aki érdekesen egyéni írásaival a legkedveltebbek közé tartozik, a filmszerzők sorába lépett. *Szindbád* című, szép, költői lendületű regényét filmre való felvétel céljából megvette a Corvin gyár. Krúdy első filmje a legérdekesebb moziestemények egyike lesz.”⁷²

A Krúdy-novellákból született játékfilmet⁷³ 1971-ben mutatták be először. Azóta videokazettán is forgalomba került. A forgatókönyv alapját képező irodalmi szövegek — a *Szindbád*-ciklus novellái és egyéb Krúdy-írások — többször kiadásra kerültek. Az elemzéshez szükséges a film valamilyen szempontú felosztása; számomra legésszerűbbnek a tartalmi jegyek alapján történő jelenetezés látszott, amelyet az első függelékben közlök. Az egész alkotásra kiterjedő interpretáció az irodalmi szövegek és a film esetében sem elsődleges ebben a munkában, mivel a két, különböző

típusú alkotás közötti strukturális hasonlóságok — kifejezőeszközök, szerzői módszer — egybevetése és jelelméleti nézőpontú összevetése a cél. Ez indokolja azt, hogy nem kísérleteztem a filmben szereplő forrásra tett utalások filológiai igényű feltárásával. Csak a legjellemzőbb szöveghelyeket kerestem vissza, amelyek a vázát adják a filmnek, és segítik az elemzést.⁷⁴

A kompozíció

A film szerkezete hasonlóan a novellákéhoz nem lineáris. A *Szindbád*-történetek nőalakjainak szimbólumértéke abból adódik, hogy a főszereplő nem kötődik egyik meghódítottjához sem, nem akarja birtokolni őket, csupán olyan kellemes, felelősségtől mentes élvezetekre vágyik, olyan ígéretekre, csókokra, ölelésekre, a szerelem olyan megnyilvánulásaira, amelyek nem követelik meg tőle, hogy viszonzza őket. Így az asszonyok nem emelkednek ki személyiségjegyeikkel, bár mindegyiknek van valamilyen különlegessége:

„Falusi kisasszony volt, fehér ruhában és fehér cipőben, a derekán sárga öv selyemből, ... A haja is sárga volt, mint a búza, és úgy világított a setétben, mint a felvidéki falvak végén az örökmécses a Szent kápolnájában.”⁷⁵

A filmben a hatodik jelenetben találkozunk Setétkével, a falusi kisasszonnyal, akinek filmbeli kosztümje megfelel az iménti leírásnak. Idézhetjük Fánynak, az ügyvéd nejének leírását⁷⁶ is, amelyet a filmben a kosztüm hasonlósága mellett a karakter törékenysége is kifejez. Hasonlóan precíz adaptációját találjuk Marikának, Valentin nejének — ennek a fiatalon megvénült, aszarodott bőrű asszonynak — a film 31. jelenetében, amelynek forrása *Az életmentő képfestő* című novella Marikájának külső rajza.⁷⁷

A nők leírásai mikroszemantikai (szóképi) szintűek a szövegben, és a vásznon is az elemi kifejezőeszközök (kosztümök színei, fény-árnyék kontraszt stb.) segítségével történik ezek denotációja,⁷⁸ azonban a nőalakok szimbólum-értékük miatt makroszemantikai, tehát az egész kompozícióra kiterjedő funkcióval is bírnak: a történetek középpontjában a nő áll, de nem meghatározott személyként, hanem helyként,⁷⁹ amelynek betöltésére Szindbád, a férfi vállalkozhat egy újabb hódítással.

A film és a novellák szerkezete is epizodikus. A szövegek közötti tematikus áthajlásokat a rendező a „jelenet a jelenetben” kompozíciójával

valósítja meg,⁸⁰ a különböző témájú részeket pedig montázsok betoldásával, vágóképekkel választja el.⁸¹

A kompozícióban a montázs önálló, jelenet értékű is lehet, amikor nem valamely szereplő emlékezetének működését reprezentálja, hanem az alkotás egész struktúrájára van hatással. A film teljes képanyagából válogató montázs eklatáns példája a film kezdő képsora. A novellákban a montázs képzettársításokban jelentkezhet, az alakzatok szervező elvének tekinthető. A montázsban két vagy több vizuális vagy akusztikus elem társítása jön létre, azok egymás mellé vágásával. A stilisztikai alakzatok szintén két, legtöbbször egymástól távol eső fogalmat társítanak valamilyen közös jegy vagy reláció alapján. A montázstechnika elve a dolgokat relációikban elképzelő fogalmi gondolkodás eredménye. A montázs befogadásakor másfajta, ikonikus gondolkodásra van szükségünk, mert a képsorok gyorsaságuk miatt nem hordják magukban az analitikus interpretáció lehetőségét. A stilisztika szóképeit csak a montázs előzményeinek tekinthetjük, nem vonhatunk szoros megfeleléseket a két dolog között.

A nézőpont⁸²

A befogadó számára nem érdektelen a narratív művészetek egyik legfontosabb sajátossága: a nézőpont váltakoztatása. Éppen ezért feltűnő, hogy a *Szindbád*-novellák kapcsán ennek a szempontnak nincs nagy jelentősége, és a filmben sem jellemző a kamerának valamely szereplő szemévé változása, egy-két apró vágóképszerű beállítást kivéve: Szindbád szemével látjuk például a Majmunka-jelenetet bevezető képsort, egy budai utcarészletet. Szindbádnak ifjúkorára visszaemlékező látomásaiban is semleges nézőpontból szemlélhetjük az eseményeket, ahogy azt a novellákban is olvashatjuk. A szerző ezzel próbálja elidegeníteni alteregószerű figuráját önmagától.

A képkivágás (plán) és a kameramozgás szoros kapcsolatban van a nézőponttal. Kettős funkciót nyerhet mikro — és makroszemantikai szinten a plán. A makroszemantika szintjén a nézőponthoz hasonlóan a szerző témával szembeni attitűdjét fejezheti ki. A plánok gyakori váltakoztatása még nem jelenti a szerző semleges attitűdtől való eltérését, hiszen gyakran a téma kívánja meg a közeli vagy távoli fotózást: a panorámaképek igénylik a nagyotált, a belső terek berendezésének bemutatása és az emberi gesztusok láttatása a közeliakat. A művészi kifejezőmódban a szokásostól eltérő használat adhat jelentéstöbbletet a plánoknak. A *Szindbád*-filmben a

virágáruslány-jelenetben a kávéházban zajló tánc képeinek plánjait és kameramozgását érdemes ilyen szempontból megvizsgálni. Nem marad meg az operatőr a semleges kameraállásnál — lemondva objektivitásáról a táncolók közé vegyül. A plánok a félközelitől a premier plánig váltják egymást, a kamera hirtelen beleszédül a táncba, forogni kezd egy táncoló párral, közben ráközelít a „báلكirálynőre”, Esztellára. Eléri, hogy észleljük a forgó mozgás, a keringő haláltáncszerű lendületét, a premier plánok érzékeltetik a novella idevonatkozó részletében mesterien alkalmazott rész-egész viszonyú színekdochéláncot,⁸³ amely az apró részletek változásainak kiemelésével lehetővé teszi, hogy az objektív leíráson túlhaladva szimbolikus értelmet nyerjen ez a táncjelenet. Nem véletlen, hogy Krúdy (A magyar stilisztika vázlatja című egyetemi tankönyv felosztása szerint) érintkezési társításon alapuló képet, színekdochét választott. Az érintkezésen alapuló trópusok alkalmasabbak a jelkapcsolat érzékletesebb tételére, a szemiozsis hatékonyságának növelésére.

A plánoknak az előző példában említett szerepe összefügg azok mikroszemantikai funkciójával. A szóképek közül a rész-egész viszonyú színekdochét fejezhetik ki a plánok. Krúdy szóképeivel Kemény Gábor foglalkozott,⁸⁴ a nyelvtani és képi determináció kapcsolatát vizsgálta az egyes szóképcsoportokban. Tanulmánykötetéből megismerhetjük Krúdy írásművészetének eszközkészletét.⁸⁵ Munkájában kitér a színekdoché előfordulására az író életművében: Krúdy pályájának kezdeti szakaszában a jellemzés pótlékeként használta, később a tizes években funkcióváltást figyelhetünk meg ennél az alakzatnál. Már nem valamilyen karaktervonás aránytalan megnövelése, hanem a részletbenyomások rögzítése lesz a színekdoché feladata: színfoltokra és árnyalatokra bontja a látványt.⁸⁶ Az alakok lényével azonosulnak azok a részletek, amelyekkel a szerző a szóképekben a személyt helyettesíti. A filmhez kapcsolódva két nőalak leírását idézzük: a 16. jelenetben szereplő Fánnynak, az ügyvéd nejének bemutatását:

„... fekete kesztyűs kis keze olyan gyöngéd volt, mint azok a drága asszonykezek, amelyek legelső fiatalságunkban simítják el az enyhe bánatot homlokunkból ”.⁸⁷

A második hölgy Paula, a színésznő a 38. jelenetből:

„ A szívalakú arcocskán komoly aggodalom tükröződött, a barna

szempár kegyelemkérő tekintettel szegeződött Szindbádra, hogy szinte könnyesnek látszott a szem. Aztán egyszerre gyáva, reménykedő mosoly csillant végig az arcocskán, a szemben szentjánosbogarak emelgették meg szárnyacskájukat... ”⁸⁸

Mindazokat a képzeteket, amelyeket egy-egy ilyen szókép kelt, a film nem tudja részletezni, nem képes Krúdynam a komplex kép bonyolultságáig hatoló jellemzéseit ábrázolni. Ábrázolhatók azonban olyan implicit szinekdochikus viszonyok, amelyeket a *Szindbád*-novellákhoz tartozó ajánlás, illetve a *Szindbád álma* című novella tartalmaz. Hosszú felsorolását olvashatjuk női testrészeknek és női ruhadaraboknak, amelyek mind Szindbádot kísértik:

„A pesti hölgy fehér blúza és az utazónő zöld szoknyája, olcsó cipőcskéje a hivatalnoknőknek és a fodrásznő fekete köténye, nagy tollai a negyvenéves dámának és az ápolónő fehér ruhája, a budai elszegényedett grófnő fekete nyakkendője és a színésznő trikónadrágja, a páholyban a gyöngyházlátsövet tartó asszonykéz ... az áhítatosan meghajló fehér nyak a szent budai templomokban: ó, sokat foglalkoztatták Szindbádot, amíg élt ... ”⁸⁹

„... már többé nem kergették meg a vérét a velük való gondolatok, a szájak emléke, amelyek szájához tapadtak, a kezek, a lábak, a szemek és a hangok emléke, amelyek még nemrégén külön-külön arra buzdították, hogy élete második felében végigcsinálja fiatalkorát, újra megcsókolja az ajkakat és megtapogassa a kezeket ... ”⁹⁰

A filmen a jelenet értékű montázsokban (1., 30., 48. jelenet) és a 32. jelenetet bevezető, szintén montázsként értelmezhető képsorban jelenik meg az iménti testrész-szinekdoché képen. Női ruhadarabok, apró tárgyak és női testrészek közelképei váltogatják egymást. Érzékelhetjük a montázs kiemelkedő jelentőségét, hisz az a nézőpont és a kompozíció kialakításában is hasznosítható mikro- és makroszinten egyaránt. Folytatva a Krúdy által használt trópusok adaptációjának vizsgálatát látni fogjuk, hogy a montázst további szóképek ikonizálására is felhasználta a rendező, biztosítva ezzel a szövegben kifejtett szemantikai erejük átvitelét a filmbe.

A metafora és a hasonlat kifejezhetőségéről a vásznon

A stilisztikában a metaforát hasonlításra alapuló szóképként határozzák meg, egy bináris szerkezetben megvalósuló alakzatnak tartják, amelynek tagjai sokféleképpen elnevezhetők. A dolgozatban Zalabai Zsigmond terminológiáját⁹¹ alapul véve a viszonyító-viszonyított fogalompárt alkalmazom.⁹² A metafora teljes, ha mindkét elem szövegszerűen kifejtett, csonka, ha a viszonyított nincs explicite jelen a szövegben. A hasonlat szintén a hasonlításra alapuló szóképek csoportjába tartozik.⁹³ A hasonlatok vagy kifejtettek vagy elliptikusak, attól függően, hogy mind a három alkotóelemük verbalizálódik-e, vagy sem.

Krúdy írásaiban bőséges példatárát találjuk a metaforáknak és a hasonlatoknak. Filmbeli megfelelése azonban nem mindegyik szóképtípusnak akad. Az író kifejtett hasonlatait aszerint, hogy mi mivel korrelál, a szövegekben szereplő példák alapján négy csoportra oszthatjuk (a hasonlított-hasonlító sorrendet követjük): a személy-személy, személy-tárgy, tárgy/fogalom-élőlény/személy, tevékenység-tevékenység fajtákra.

A színekdochénál imént megfigyelt dezantropomorfizálás a hasonlatok esetében a személy-tárgy típusban jelenik meg:

„A búsi asszonyok egy csomóban maradtak, talán tízen is, az út porától megfeketedve, mint a fazekak valamely nagy konyhán.”⁹⁴

Ezzel ellentétes folyamat, antropolomorfizálás játszódik le a harmadik típusban. A fogalmak, a tárgyak nyernek élőlényekre jellemző tulajdonságokat:

„A gondolatok mint búcsúzó vándormadarak mind ritkábban, mind messzebbre szállongtak körülötte.”⁹⁵

„A falba épített szekrény most is olyan nehezen nyílt, mintha egy megölt kereskedő fogná belülről az ajtót. Az ágy alól a csizmahúzó kandikált, mint egy leskelődő kiskutya.”⁹⁶

A hasonlatok negyedik típusába tartozik a különböző emberi tevékenységek hasonlítása természeti jelenségekhez: „Olyan halkán aludt, mint az esti szél...”⁹⁷; „Valentin olyan csendes maradt, mintha kővé változott volna.”⁹⁸ Vagy ennek a hasonlatnak az inverze:

„Szinte zenéjük volt a könnyeknek, mint néha hallja az ember magános házban a hajnali esőt muzsikálni...”⁹⁹

A kifejtett hasonlatoknak filmbeli megfelelőit nem találjuk, mivel a közös (harmadik) elem belekomponálása a montázsba erőltetett, és interpretációja sem lehetséges a filmkép gyorsasága miatt.

A montázsban a metafora leképezésére van lehetőség. A teljes metafora adaptálásakor a viszony két tényezőjének képe jelenik meg egymás után, ezzel készítetve a nézőt a két dolog egymáshoz viszonyítására. Pudovkin szembesítő montázsnek nevezte a társításnak ezt a módszerét és tanulmányában négy fajtáját különíti el, a kiváltott hatás alapján.¹⁰⁰ Ezek egyike tekinthető a metafora képi megfelelőjének. A *Szindbád*-filmben a számos példa közül a legjellemzőbbek egyikét ragadjuk ki: az ötödik jelenetben nyíló virágszirom premier-plán képe után táncoló lányok következnek, a két viszonytag (virág — lányok) azonosítását indukálja a képsor.

A csonka metafora ikonizálásakor a szöveghez hasonlóan csak egy tényező van jelen, a viszonyító, amely felkelti a viszonyított keresésének vágyát, így a kép interpretációját. A filmben ilyen csonka metafora értékű a 40. jelenet mikrofelvétellel készült montázsa az ételekről, vagy a búcsújárásakor álmatlanságban szenvedő Szindbád elaltatása a 46. jelenetben. Ez fajta képmetafora szimbólumként is értelmezhető, ebben az esetben a szóképek kettősségére vonatkozó megállapítások nem helytállóak. A kép szimbólumként önállósul, kölcsönviszony nem tételezhető fel az általa szimbolizált jelentésekkel. A szimbólum azonban az egész műre kiterjedő alakzat, makroszinten értelmezhető. A kisebb egységekben a képeknek egy-egy epizodikus előfordulásakor helyes csonka metaforaként való értelmezésük. Utóbbi alakzatok lehetőségét a szimbólum-értékűvé válásra az ismétlés adhatja.

Végül a csonka metafora adaptációjának egy másik lehetőségét említjük meg az alakzatokkal foglalkozó alfejezetben. Az elméleti részben már elhangzott, hogy a képek mellett a hang is egyenrangú szemiotikai rendszer a filmművészetben, és e kettő szerves összhangjából keletkezik a teljes értékű filmalkotás. A befogadáskor sem különíti el a mozinéző a hallott és a látott élményeket, „a kettős folyamat egységesen hat rá.”¹⁰¹ A hang- és képvágás együttes alkalmazásának egyik fajtája a térbeli függetlenítés,¹⁰² amikor a hang a képpereten kívülről szól. Ezt a módszert alkalmazhatják csonka metaforikus viszony képi megfogalmazásakor: a 35. jelenetben az

ügyvédné megjelenése előtti képsor fagyöngyöt ábrázol. A kép értelmetlen a képerkereten kívülről beszélő Szindbád hangja nélkül: „Májusra ... fagyöngy lesznek.”¹⁰³ A fent említett makroszemantikához tartozó szöveg- és filmszervező funkciót betöltő elem, az *ismétlés* tárgyalásával foglalkozunk a következő fejezetben.

Az ismétlés

Az ismétlés periodikusságot, ritmikusságot ad a struktúrának. Jelentkezhet tartalmi és módszertani szinten is, a filmben és a szövegben egyaránt. A tartalmi szintű ismétlésekre jó példa a metaforikus és szinekdochikus viszonyok visszatérése a szövegekben: a női ajkak,¹⁰⁴ az öregasszony fazékmetaforája,¹⁰⁵ a filmben pedig a metaforát kifejező montázsok csaknem változatlan képanyaggal való ismétlése az első és a negyedik jelenetben, valamint a jelenetek összefűzéséről gondoskodó képi ismétlések. A jelenetek többsége úgy fejeződik be, hogy Szindbád soron következő emlékképeiből felvillan néhány kocka. A legerősebb kontrasztot talán Szindbád szertartásos étkezése (41. jelenet) és az azt követő Pasziansz-jelenet közötti átvezető képek hordozzák. Az ételeket premier plánban felvonultató montázsban az egyik bevágás valamilyen homályosan látható piros folt, amelyet a néző az előző képek asszociatív hálójának hatása alatt ételnek lát. A következő képsorban élessé válik az előbb látott folt: egy piros, kötött kendő tűnik elő, jégbe fagyva. Az előző jelenet párbeszédéből sejthetjük, hogy Pasziansz ruhadarabját látjuk, és később nyilvánvalóvá válik a lány öngyilkossága. Ez a fajta ritmikus ismétlődés, amely a feszültség fokozását vagy feloldását váltja ki, hangvágással is elérhető. A 11. jelenetben Fáni öngyilkosságba lovalja bele magát, amikor Szindbáddal találkozik éjszaka, de a hajnal érkezévével ez a varázs megtörik. Az ide tartozó Krúdy-novellában a párbeszédben oldódik fel az éjszakai vágy: „Hajnalodik ... és nappal már nem tudok többé meghalni,”¹⁰⁶ A filmben a fény növelése mellett a reggeli zajok (rakodó kereskedők, mozgás stb.) a verbális jelzést megelőzve adják hírül a hajnal érkezését. A zajok megjelenése azért kifejező erejű, mert eddig a jelenet során a párbeszéden kívül nem volt más hangforrás. Hasonló megoldású a virágáruslány-jelenetben (25.) a lány öngyilkosságának képsora, amelyhez a már fent explikált térbeli függetlenítéssel komponálták a hangot: Szindbád, miután hazakísérte a virágáruslányt, az ő kérésére az ablaka alatt várakozik, mert a lány virágot akar ledobni neki. A kép Szindbádot mutatja a havas utcán, de a lány hangját halljuk: „Odalent van, uram?”¹⁰⁷ A következő

filmkockák az ablakból kiugrott és az utca havára esett virágáruslányt mutatják. A hanghatások késleltetik a cselekményt, így a kép meglepetésként hat és megdöbbeníti a nézőt.

A szöveg felépítésében és a film jeleneteinek összeállításában fontos szerepet játszó középpontról már esett szó. Ha a fent említett módon — Derrida megállapítását is figyelembe véve — a struktúra szervezőjét nem-helyként képzeljük el, tehát nem kijelölhető pontot, hanem funkciót értünk rajta, akkor az ismétlés lesz az a módszer, ami betöltheti ezt a szerepet. Az ismétlés gesztusa magában hordozza a végtelenítést is, ami a novellák és a film esetében is érvényes. A történetek sematizálhatók, alapsémájukra végtelen számú újabb szerelmi hódítás elbeszélése lenne kidolgozható — a film és a szöveg struktúrája is körkörös. A film kezdetén a halott Szindbádot látjuk, a történet az ő visszaemlékezése, a kör halálával zárul. A novellákban Szindbád halála után feltámadása következik, a későbbi történetekben már fiával együtt indul új kalandokra. A körkörös struktúra kérdése átvezet az alkotások időkezelésének fontos elméleti problémájához.

Az időkezelés

Számos szerző foglalkozott Krúdynam a *Szindbád*-novellákban alkalmazott narrátori attitűdjével, és a novellák tér és idő viszonyaival. A *Szindbád*-film kapcsán is felszínre kerül ez a probléma. „Krúdy szerette a mellérendelő, hosszan kígyózó mondatokat. ... A XIX. századi próza az idő problematikájával foglalkozik, Krúdy talán e vonulat legkorábbi embere. Nem hatott rá sem Bergson, sem Freud. Nem gondolta végig a szubjektív és objektív idő problémáját, de mindezt megélte — ösztönszinten sejtette meg (álmok, babonák). A film szerkezetet adott a burjánzó *Szindbád*-novelláknak anélkül, hogy a mellérendelés kettősségét megtörték volna. A filmet meg sem környékezi az illusztráció veszélye.”¹⁰⁸

Az előbb felvázolt körstruktúrát látszik igazolni az iménti állítás is, a kronológia megtörése a mellérendeléssel: „*Szindbád* emlékezése — képzelete a jelenben játszódó események síkjába fordítja a múlt és a képzelet képsorait, egy-egy föl villanó jelenetét ... Az egy síkban futtatott kétféle képsor szeszélyesen előzi és idézi egymást, a megszakítások, ismétlések, felelgető képek értelmezik, árnyalják és ironizálják az egyes részleteket, és az egész filmet, semlegesítik az időt.”¹⁰⁹ Nemcsak a képek „felelgetnek” egymásnak, mint azt felvázoltam az ismétlésről szóló részben, hanem a hang és a kép összhangjában is megfigyelhetünk ilyen játékot. Az első jelenet montázsában a képek cserélődésének ritmusát egy képen kívüli

hangforrás, egy zongora hangja szabályozza. A zongora egyesével leütött hangjaira vált a kép. Ez a kezdeti ritmikus lüktetés végig érezhető lesz mind a jelenetekben, mind a közéjük ékelődő montázsokban. A zongora hangjait a repetitív zene monotóniája jellemzi, ami feszültségforrás lesz, ha a vizuális élmény sokszínűségével korreláltatjuk. Ez az állandóan fennálló opposíció biztosítja a művészi alkotásoknál megszokott magas fokú informativitást. Hozzájárul ehhez a jelölő többlet is, amelyet a novellákban az alakzatok, a filmen pedig a montázs gyakori alkalmazása tesz lehetővé.

A filmre és a novellákra is jellemző időnkívülség a főszereplő visszaemlékezéseinek, álmainak nem elbeszélő, hanem látomásszerű előadását eredményezi: „... egyik kép úgy megy át a másikba, akárcsak álomban látnánk: vagy színes foltok jelentkeznek először, s aztán szilárdul képpé a jelenet, vagy pedig az előbb még éles kép tárgyaltan színakkorddá bomlik.”¹¹⁰ Az álmokképeknél is ez játszódik le fiziológiai megfigyelések alapján: „... a szem mélyén létrejön egy tárgyaltan színes felület, s ez kezd lassan képpé átváltozni, s ez indítja el az álom mesélő menetét.”¹¹¹

Az időkezelés felveti az elméleti fejezetben említett piknolepszia problémáját. Krúdy piknoleptikus módjára ír le minden apró, jelentéktelennek tűnő részletet¹¹², ahogy azt a kisgyermek teszi aki a piknoleptikus rohamai gyakoriságának áldozatává válik: „Rá akarják venni, hogy tanúskodjon olyan eseményekről, amelyeket nem látott — jóllehet valóban a szeme előtt zajlottak le ... ezért kénytelen az információ céljából állandóan túllépni emlékezetének korlátait. Ha a piknoleptikus gyerek elé egy virágcsokrot tesznek azzal, hogy rajzolja le, ő nem csupán a csokrot fogja lerajzolni, hanem annak alakját is, aki a virágot a vázába tette...”¹¹³

A tárgyalt film esetében is a gyorsulás (az állóképek szem számára elérhetetlen gyorsaságú egymásra következőzése) helyettesíti a piknolepsziát. Szinbádnak, a novellahősnek virtuális létezése, az illúzió nyugtázza le a nézőt. A befogadáskor csak lassítással lehetséges a jelölő tartalmazó részek analitikus értelmezése, ez pedig ellenkezik az audiovizuális jelek dekódolásának folyamatával. Feladatunk ezek után az, hogy megvizsgáljuk: lehetőség nyílik-e a jelöltek megtalálására és értelmezésére a barthes-i módszerrel, vagyis a fotogramelemzéssel.

A fotogramok

Az elméleti fejezetnek a szemiológia új irányjaival foglalkozó részében felsoroltuk a fotogramokkal szemben támasztott barthes-i követelményeket. Véleményem szerint ezek a kritériumok párhuzamba vonhatók Kemény

Gábornak a komplex képekről tett megállapításával: „... a képanyag — legalábbis Krúdy prózájában — nemcsak színezi, de szervezi és alakítja is a művek struktúráját. ... a költői kép a tartalomnak egyidejűleg direkt és indirekt közvetítése. Direkt, mert a tartalmi és a nyelvi szint között közvetlen összefüggést teremt, kiiktatván az epikus kompozíció közbeeső rétegeit: a cselekményt és a közlésformát; és indirekt, mert a tartalmat a képi sík elemein keresztül képes értelmű jelekre — jelsorokra „lefordítva” önti nyelvi formába.”¹¹⁴ A komplex képek interpretációjukat tekintve hasonlóan nehéz feladat elé állítanak, mint a fotogramok harmadik jelentése.

Két, általam fotogramként értelmezett filmkockát választottam ki a 2. és a 11. jelenetből, hogy megkísérleljem azok elemzését. Segítségül két komplex képet¹¹⁵ emelek ki a novellákból, amelyek kapcsolatba hozhatók a fotogramokkal.

Az első fotogramon egy látszólag semmitmondó esemény egy pillanata látható. Egy kordélyon — amit egy fehér ló vontat — a kocsi (szemből) jobb oldalába dőlő alak „utazik”. A dinamikusságot az állókép egy apró részletébe kódolt jelből, a ló behajlított mellső lábából érzékeljük. A tökéletes kompozíciót a témának a képkivágás középpontjába (a képátlók metszéspontja) helyezése biztosítja, amivel a térhatás is elérhető: a képmélységnek szintén a középpontjába kerül a lovaskocsi. Ez a kontextusból kiragadott kép metaforikus jelentést vesz magára: a fehér ló és a fekete alak kontrasztja élet és halál dialektikáját hordozza, hasonlóan a tehetetlen, félig fekvő személy statikusságának és a mozgó állapot dinamikájának oppozíciójához. A téma központi helye biztosítja a fotogram határainak vitathatatlanságát. A kép mégis „önállótlan/önálló”¹¹⁶, a képkeret keresztmetszetében átvágja, és ezzel megszakítja az utat jelző keskeny sávot, amelyen a lovaskocsit láthatjuk. Az állókép kiragadottságát az út kimetszése jelöli, ugyanakkor nem lehetünk tisztában a kép „utazójának” haladási irányával. Ez az oka annak, hogy nem tulajdoníthatunk metonímikus jelentést a fotogramnak.

Barthes szerint a fotogramok értelmezésekor az elemző a mozgókép által elhomályosított, jelentéssel telt részeket fedi fel.¹¹⁷ Az ezeknek a részeknek tulajdonított harmadik jelentés azonban nem fejezhető ki szavakkal, nincs jelölője, a kép és a leírása között helyezkedik el. A komplex képek konnotálta jelentés azonban közel áll egy fotogram harmadik jelentéséhez. Az alakzatsorok nem szintaktikai, hanem szemantikai összekapcsolódásukkal érik el a komplexitást. Így anélkül,

hogy megpróbálnám a fotogram harmadik jelentését explikálni, utalok az 115. jegyzet első idézetére, amely számomra hasonló interpretációt implikál, mint az imént tárgyalt fotogram.

A második állókép a Fáni-jelenetből (11.) való, a fotogram hajnal-metáforaként értelmezhető. A két alak elcsigázott, fásult tekintete, a képkivágásban felülről lefelé fogyó fény, a nő fehér ruhája és a férfi fekete tónusú öltözéke között alkotott kontraszt segítik hozzá a fotogramot a metaforikus jelentéshez. Nem tartozik össze a két személy: a metakommunikatív értékű ölelés a nő részéről — amelyet a kalapjáról lelógó tollak a „pár” körülhatárolásával felerősítenek — a férfi lelógó kezeinek passzivitásával opponál. A fotogramhoz kiválasztott komplex kép ugyanennek a hajnalnak a víziója.¹¹⁸

A fotogramok és a komplex képek funkciójának összevetésénél nem lehet kikerülni az interpretációt, azonban a hangsúlyt nem a két dolog konkrét megvalósulásához fűzhető értelmezés, hanem a funkcióvizsgálat kapja. A fotogramok a film struktúrájából való kiragadhatóságuknak, önállótlan önállóságuknak köszönhetően alkalmasak a filmbeli jelöltek hordozására. A befogadáskor a szem érzékelési fogyatékosága miatti lassítás célja a fotogramok, tehát a jelentéshordozók megtalálása. Ezek értelmezése a harmadik jelentés felfedését jelenti, azonban ez verbalizálhatatlan, így a vizuális gondolkodásra hárul ez a feladat. Ez a tevékenység rokon a komplex képek megértésével, mert ezek jelentése sem verbalizálható, hanem vizuális konnotációkat szül.

A *film* és az *irodalmi szöveg* interpretációjában is megfigyelhetjük, hogy a klasszikus fogalmi gondolkodás helyett az audiovizuális érzékelésre hagyatkozó értelmezés kerül előtérbe:

„Elképzelhető olyan film, (...) ahol a vizuális fogalmazás helyettesítené a szavakban elhangzó megnyilvánulásokat. (...) Úgy gondolom, ha ez valaha létrejönne, ez tulajdonképpen azt jelentené, hogy a film elért a maximumig. (...)”¹¹⁹

(Stanley Kubrick)

Jegyzetek:

1. Lawson, John Howard. 1968. 74.

2. Uo., 75.
3. Bíró Yvett. 1994. 136.
4. Uo.
5. Uo., 136-159.
6. A beállítás lehetőségei: vízszintes gépállás; rézsútos gépállás; függőleges gépállás. (Bíró Yvett. 1994. 138.)
7. A plánok fajtái: figyelemösszpontosító (premier); figyelemkibővítő (nagyotál); semleges. (Bíró Yvett. 1994. 140.) A plánok tipológiájában nincs konszenzus.
8. A gépmozgás típusai: panoráma; kocsizás; daruzás.
9. Az emberi hang beépülhet a kompozícióba (tartalomközlés), de zörejként is funkcionálhat. Fajtái: dialógus; monológ; kommentár.
10. Bármely hanghatás lehet zörej, beleértve a beszédet is.
11. A zene lehet: realiztikus (a zene a film anyagából közvetlenül adódik); funkcionális (nem a cselekmény része a zene); csönd (általában a hang megjelenésével tudatosodik, retrospektíven értelmezhető).
12. A montázs sokféle csoportosítása közül Bazinét és Pudovkinét közlöm: párhuzamos; metrikus; intellektuális montázs. (Bazin. 1995. 30.) Pudovkin a montázs típusait a kiváltható hatások alapján csoportosítja: ellentét; párhuzam; hasonlat; egyidejűség. (*A film formanyelve*. 1990. 32.)
13. Bazin, André. 1995. 30.
14. Lawson, John Haward. 1968. 10.
15. Például a természetes nyelvek jelrendszerei, amelyek társadalmi megegyezésen alapuló, szimbolikus jelek.
16. Például a várótermi tiltó táblák ikonjai.
17. Érintkezésen alapuló jelek például az állatok nyomai, vagy a tűz füstje.
18. Lotman, Jurij. 1977. 12.
19. Virilio, Paul. 1992. 29.
20. Foucault, Michael. 1993. 163-164.
21. Lotman, Jurij. 1977.
22. Sihvonen, Jukka. 1991. 32.
23. Uo.
24. Idézi: Szilágyi Gábor. 1995. 175.

25. In Metz, Christian: *Language et cinéma*. Idézi: Szilágyi Gábor. 1995. 181.
26. Metz „Nyelv-e a film?” című tanulmányában a címben megfogalmazott kérdésre keres választ. In Szilágyi Gábor. 1995. 181.
27. Uo.
28. Uo., 182.
29. Uo.
30. Szilágyi Gábor. 1995. 183.
31. Uo., 182.
32. Uo., 183.
33. Idézi: Szilágyi Gábor. 1995. 170.
34. Szilágyi Gábor. 1995. 172.
35. Uo., 171.
36. Uo., 172.
37. Uo., 173.
38. Uo., 176.
39. Uo., 177.
40. „Barthes kérdezi: »Hozzáadok valamit a képekhez?« és válaszol is, hogy nincs ideje rá, hogy így tegyen, a mozi túl gyors. Ezért nem lehetséges a töprengés a moziban.” Idézi: Sihvonen, Jukka. 1991. 27.
41. Sihvonen, Jukka. 1991. 26.
42. Idézi: Szilágyi Gábor. 1995. 179.
43. Lotman, Jurij. 1977. 41.
44. A beállításokat az általuk előidézett perspektívikus hatás alapján Renato May osztályozta. May a képzőművészet kompozícióit veszi alapul. Az egyszerű vertikális és horizontális kompozíción túl: egyszerű háromszög; kettős háromszög; átlós kompozíciót különböztet meg. A filmkép mozgása természetesen nem enged meg statikus kompozíciókat, ezért a beállítások átmenetiek, de fontosak, mert a dinamikus folyamatban a hangsúly a szereplők és a kamera mozgásával létrehozott állandó kompozícióváltáson van. A térhatást előidézheti a szereplők mozgása az optikai tengelyhez viszonyítva merőlegesen, hosszában, jobbra-előre, hátra stb. In *A film formanyelve*. 1990. 13-15.
45. Lotman, Jurij. 1977. 43.
46. Uo., 55.

47. Világirodalmi Lexikon: „metafora” szócikk

48. Chiarini, Luigi. 1968. 251.

49. Uo., 248.

50. Uo., 250.

51. Lotman, Jurij. 1977. 64.

52. Uo., 63.

53. Uo., 68.

54. Uo., 70.

55. „The main characteristic of language is therefore excess: more meaning creeps into the structure than the author intended, echoes and involuntary repetitions disturb the careful ordering of linguistic units ... But to this excess there corresponds a lack. The absence of the central all-mastering subject who means what he says and says what he means.” (Sihvonen, Jukka. 1991. 31.)

56. Richardson, Robert. 1976.

57. Richardson, Robert. 1976. 12.

58. Uo., 72.

59. Virilio, Paul. 1992. 5.

60. piknolepszia: piknosz (gör.) = sűrű

61. Virilio, Paul. 1992. 6-7.

62. Uo., 7.

63. Uo., 9.

64. Uo., 8.

65. Uo., 8.

66. Uo., 10.

67. Uo.

68. Szilágyi Péter. 1995. 179.

69. Virilio, Paul. 1992. 60.

70. Uo.

71. Krúdy, *Női arckép a kisvárosban*. 1973. 44.

72. Áber Péter. 1970. 6.

73. Huszárik. 1971.

74. A szöveghelyeket tartalmazó listát a második függelékben közlöm.

75. Setétke leírása In Krúdy, *Aranykéz utcai szép napok*. 57.

76. „Fánny jött, fekete kalapkján bánatosan hajolt meg egy kis madárszárny, a fátyolán hópehely alakú lyukacsok voltak, és fekete kesztyűs kis keze oly gyöngéd volt, mint azok a drága asszonykezek, amelyek legelső fiatalságunkban simítják el a bánatot a homlokunkról.” Fanny leírása In Krúdy, *Az ecetfák pirulása*. 1973. 207.

77. „... mintha lidérc nyomta volna le a kilincset. Hullaszínű öregasszony jelent meg, aki olyan félelmetes volt, mint az ábécében az x, y és z betűk, mikor az ember még nem tudja végig az ábécét... Megkocsmásodott, mint a tűzhelyen felejtett étel. Összeszáradt, mint egy saru, amelyet nem von senki a lábára... Kökény, amelyet bokrán felejtettek...” Marika leírása In Krúdy, *Az életmentő képfestő*. 1973. 361.

78. Krúdy alakzatait nagyon nehéz vizuálisan árnyalni, óhatatlanul választania kell a rendezőnek például egy metafora által konnotált jelentések közül, de teheti azt, hogy inkább a kép hangulatára koncentrál, kikerülve a pontos vizuális jelölést. Például: a film 10. jelenetében Fanni, az időződő nő fekete ruhában, de kalapján élénk színű masnikkal idézi fel az egész *Szökés az élethől* hangulati hátterét: Szindbádöt vidékre akarja vinni ez az élete alkonyán járó (fekete ruha), de sokat látott nő, aki az ő oldalán remél új kalandokat (színes masnik).

79. Jacques Derrida a struktúrát szabályzó, de rajta kívül rekedő hagyományos középpontfogalom dekonstruálásával jut el a „nem-helyként” aposztrofált funkcióig. A struktúrában ennek a funkciónak a jelenléte biztosítja a jelhelyettesítések végtelen játékát. (Derrida. 1995.) Jelen esetben is tekinthetjük mind a novella, mind a film esetében a szimbolikus nőalakokat ilyen nem-helynek, hiszen Szindbád halála utáni visszatéréssel végtelenné teszi hódításait.

80. Az időződő Fannival való találkozást Szindbád a novellában (*Szökés az élethől*) megszakítja, hogy Fánival, az öngyilkosjelölt nővel sétáljon (*Szökés a halálból*), de visszatér a második novella végén Fannihoz. A filmben a 10. jelenet végén Fanni beszél, Szindbád óvatosan kihátrál a szobából. Az öngyilkosjelölt Fáni jelenetét párhuzamos montázs indítja: Fáni és egy örömlány képeinek egymás után vágásával. A 11. jelenet végén visszatér Fanni alakja, de csak egy kézcsók erejéig, keretet adva a beékeltenak.

81. A számtalan példa közül kiemelem a Majmunka-jelenetek szerveződését, amely egyetlen novella történeteiből több jelenetet hoz létre, megtartva a benne szereplő nő (Majmunka) központ-jellegét. Majmunka a filmben egy részstruktúra állandóan visszatérő alakja, a női karakterek között egyedülálló, hiszen Szindbádöt anyaként szereti. A vágy tárgy-szerep elvesztése teszi lehetővé a strukturáló funkció elnyerését számára. Mindez azonban csak a rendező értelmezésének credménye, ugyanis a novellák kontextusában nincs e karakternek kiemelt jelentősége.

82. A következő alfejezeteket pusztán a dolgozat könnyebb tagolása érdekében hozom létre, ugyanis a tárgyalandó írói és rendezői eljárások beletartoznak a kompozíció fogalmának tágabb értelmezésébe.

83. „... a fényes cipőket por lepte be. A hajdíszek megbomlottak, és a kiszabadult hajszálak, mint a hosszú fűszálak a szélben, röpködtek a tánc közben.” (Krúdy, *Szindbád útja a halálnál*. 1973. 60.) Szempontunkból az is figyelemre méltó, hogy hogyan alakul a szinekdochélanc komplex képpé, hogyan nyeri el a közbevetett hasonlattal azt a többletjelentést, ami miatt nem értelmezhetjük pusztán szinekdochéláncként.

84. Kemény Gábor. 1993.

85. Tanulmányának egyik részében Krúdy alakzatainak képi és nyelvtani determinációját veti egybe. Krúdy képrendszerének fő osztályai Kemény Gábor munkája alapján a következők:

- *elemi képek*:

- érintkezési társításon alapuló képek: metonímia, szinekdoché

- hasonlóságon alapuló képek: teljes metafora, csonka metafora, hasonlat

- *komplex képek*

Kemény Gábor vizsgálódásaiban az alakzatokat a kifejezőeszközök szempontjából osztályozza tovább. A különböző fajtákban a determinációk különbségeit illetve egybeeséseit kutatja. A számunkra lényeges Krúdy-szóképek csak kiragadott példák, elsősorban a filmben is szereplő motívumokhoz illeszkednek, így nem térünk ki a Kemény Gábor által felállított rendszerezésben elfoglalt helyükre.

86. A kiforrott Krúdy-prózában a cselekmény szereplőinek bemutatását szolgálja a szinekdoché Kemény Gábor szerint. Az alakok valamely testrészének vagy ruhadarabjának kiemelésével helyettesíti a rész az egészt. Ebben a gesztusban a dezentropomorfizáció is megjelenhet, amely közelíti a szókép funkcióját a szimbóluméhoz. Ezt a táncjelenet fenti elemzésekor már észrevételeztük.

87. Krúdy, *Az ecetfák pirulása*. 1973. 207.

88. Krúdy, *Téli út*. 1973. 172.

89. Krúdy, *Tájékoztató*. 1973. 14.

90. Krúdy, *Szindbád álma*. 1973. 128.

91. Zalabai Zsigmond. 1981. 82.

92. Szerencsés a terminuspár használata, mert a szókép két alkotórészének kölcsönviszonya nemcsak azonosításon — egy másik terminológiában: azonosító-azonosított — alapulhat, hanem a két elem különbözőségén is. Az alakzat filmen való megvalósulása igazolja, hogy sokféle kölcsönviszony tételezhető viszonyító és viszonyított között.

93. Zalabai definíciója szerint: „... a hasonlat: kettőskép, két — más-más mezőösszefüggéshez tartozó — jel (fogalom, jelenség) kölcsönviszonya, melyet részben a szemantikai összeférhetetlenség, részben a szemantikai összeférhetőség határoz meg, létrehozva a két jel között az analogikus vonásokat, illetőleg a logikai vagy az érzelmi-hangulati információt tartalmazó ikont”. (Zalabai. 1981. 125.) Bár problémák merülhetnek fel a definíció

megértésében, mégis elkülönül a hasonlat a metaforától e meghatározás alapján.

94. Krúdy, *Pénzzel járják a búcsút.* 1973. 412.

95. Krúdy, *Téli út.* 1973. 167.

96. Krúdy, *Vörös ökör.* 1973. 248.

97. Krúdy, *Addig ér az ember...* 1973. 325.

98. Krúdy, *Az életmentő kétfestő.* 1973. 360.

99. Krúdy, *Szökés a halálból.* 1970. 278.

100. Pudovkin. 1965. Idézi: Buglya Sándor. 1990. 35.

101. Lohr Ferenc. 1988. 191.

102. Lohr Ferenc. 1988. 197.

103. Krúdy, *Szindbád álma.* 1973. 140.

104. Krúdy, *Szindbád álma; Vörös ökör.* 1973. 128., 248.

105. Krúdy, *Pénzzel járják a búcsút; Addig ér az ember valamit, amíg a szülege él.* 1973. 412., 323-324.

106. Krúdy, *Szökés a halálból.* 1973. 282.

107. Krúdy, *Szindbád útja a halálnál.* 1973. 61.

108. Horgas Béla. 1971. 8.

109. Horgas Béla. 1971. 8.

110. László Gyula. 1971. 14.

111. Uo.

112. Bármelyik novellából idézhetnénk e módszert reprezentáló szövegrészt. Választásunk azért esett a *Női arckép a kisvárosban* című szöveg egyik részletére, mert jól nyomon követhető, hogy Krúdy aprólékos, szinte forgatókönyv-szerű prózáját hogyan lehet adaptálni (A filmből a Lenke-jelenet (8.) tartozik ide.): „-Férjemet keresi? — mondta egy kellemes mély hang egy függöny mögül. Egy szőnyegajtó nyílt meg, és Szindbád előtt japán pongyolában, fehér kezén egy zöldkőves gyűrűvel, simán, koszorúba font hajjal, Lenke állott.

- A férjemet? — kérdezte még egyszer, és csöndesen elhalványodva közelebb lépett. A zöldkőves gyűrű, mint egy csillag, mind közelebb jött Szindbádhoz, és a férfi csak ült, és csöndesen, összeszorított ajakkal nézte a megzavarodott asszonyt.” (Krúdy, *Női arckép a kisvárosban.* 1973. 47.)

113. Virilio, Paul. 1992. 5.

114. Kemény Gábor. 1993. 128. Vö. jelen dolgozat. 14.

115. A részletek sorrendben a következők:

1. „A holt Szindbád tehát utazott ... Azon a rossz talyigán, amelyen már Cézarina, gazdag, de koros felesége, a tenyeres-talpas Terka és más asszonyszemélyek után is mászkált, akiknek lábikráját itt-ott megkivánta az életben.

... Most megállás nélkül haladt el a keresztutak nyavalyás bokrai, útonjáró ember felakasztására várakozó egykedvű ákácok mellett, pedig máskor az ilyen helyeken stációt szokott tartani Szindbád, vajon mit izengetnek a vándorcigányok a bokrokra kötött tarka rongyaikkal. Vajon nem nyújtja ki valamely fa tövében országjárásban megbütykösödött lábát valamely vándorló, aki itt végsőt álmodott az angyalokkal, és mosolygó arcal megfagyott? Vajon nem maradt-e itt az árokparton valamely elhasznált lópasszus?, amelyet elbúsult lótolvajok hajítanak el maguktól, miután nem sikerült a lólopás — vagy valamely levél, amelyből valakinek sikerült egész élettörténeteket kiolvasni lehet, amíg a hó és eső el nem főd minden hiábavalóságot ...” In *A tetszhalott*. Krúdy. 1973. 339.

Az iménti szöveg nem képtelített, de az asszociációhálója hasonlatossá teszi a komplex képhez.

2. „az asszony megrázkódott. A Duna felett szürke fátylukat húzták a másvilágról hazatérő leányok. Egy sirály, mint egy kósza lélek, amely az éjjel haldokló gyónását hallgatta, elkeseredvé repült Pest felé.” In *Pénzzel járják a búcsút*. Krúdy. 1973. 282..

116. Barthes, Roland. Idézi: Szilágyi Gábor 1995. 177.

117. Szilágyi Gábor. 1995. 178.

118. Ld. az 115. jegyzet második idézetét

119. Idézi: Lugosi László. 1985. 164.

Első függelék: A film jelenetezése

1.Montázs, 2.Szindbád a lovaskocsin, 3.Főcím, 4.Montázs, 5.Lányok tánca, 6.Setétke-jelenet, 7.Szindbád és egy nő levélváltása, 8.Lenke-jelenet, 9.Majmunka-jelenet-1., 10.Fanni-jelenet-1., 11.Fáni-jelenet, 12.Fanni-jelenet-2., 13.Szindbád a borbélynál, 14.Szindbád egy nőt vetkőztet a temetőben, 15.Majmunka-jelenet-2., 16.Fány-jelenet, 17.Majmunka-jelenet-3., 18.Florentin-jelenet-1., 19.Montázs, 20.Florentin-jelenet-2., 21.Kisfiú a kislány szoknyája alá néz, 22.Florentin-jelenet-3., 23.Majmunka-jelenet-4., 24.Vidéki városban egy nővel, 25.Virágáruslány-jelenet, 26.Montázs, 27.Majmunka-jelenet-5., 28.Vidéki fogadóba érkezés, 29.Két nő várja, 30.Ima, 31.Valentin-jelenet, 32.Szindbád rosszullete, 33.Montázs, 34.Fruzsina, 35.Montázs, 36.Amália-jelenet, 37.Vörös postakocsi, 38.Paula-jelenet: találkozás (1), 39.Paula, színészek (2), 40.Ételek montážsa, 41.Szindbád szertartásos étkezése, 42.Pasziansz-jelenet, 43.Majmunka-jelenet-6., 44.Bordély-jelenet, 45.Beszélgetés a pappal a templomkertben, 46.A búcsújárás, 47.Tél Tündére-jelenet, 48.Montázs, 49.Orgonistanő-jelenet, 50.Szindbád tenyere

Második függelék: A film főbb irodalmi forrásai:

Szindbád-novellák:

Addig ér az ember valamit, amíg a szüleje él, Az ecetfák pirulása, Az éji látogató, Az életmentő kékfestő, A hídon, Az orgonistanő szerelme, A tetszhalott, Hófúvásban, Női arckép a kisvárosban, Pénzzel járják a búcsút, Szindbád álma, Szindbád második útja, Szindbád útja a halálnál, Szökés az életből, Szökés a halálból, Téli út, Utazás éjjel, Vörös ökör

Egyéb írások:

Egy aranykézutcái éj emléke, Florentin, Isten veletek, ti boldog Vendelinek! Kleofásné kakasa, N. N., Setétke

Bibliográfia

ÁBER Péter: „Szindbád új vizeken.” In *Magyar Hírlap* 1970. szept. 26.
BAZIN, André: *Mi a film?* Vál., szerk.: Zalán Vince. Osiris, Bp., 1995. 7-34.

- BÍRÓ Yvett: *A hetedik művészet*. Századvég, Bp., 1994. 17-80.
- BÍRÓ Yvett: *A film drámaisága*. Gondolat, Bp., 1967. 56-122.
- CHIARINI, Luigi: *A film gyakorlata és elmélete*. Gondolat, Bp., 1968. 224-261.
- CZÉRE Béla: *Krúdy Gyula*. Gondolat, Bp., 1987.
- DERRIDA, Jaques: „Struktúra, jel, játék a humán tudományok diszkurzusában.” In *Helikon* 1994./1-2. 21-35.
- Fejezetek a film történetéből*. Vál.: Buglya Sándor. Magyar Független Film és Video Szövetség., Bp., 1990.
- A film és a többi művészet*. Vál.: Kenedi János. Gondolat, Bp., 1977. 181- 246.
(Bunuel, L.: *Költészet és film*; Eisenstein, Sz.: *A húsz tartóoszlop*; Mourlet, M.: *Film kontra regény*)
- FOUCAULT, Michael: „Nietzsche, Freud, Marx.” In *Athenaeum* I., 1993/3. 151-171.
- HORGAS Béla: „Időtlen mellérendelés.” In *Filmkultúra* 1971. 6. 5-11.
- KEMÉNY Gábor: *Képekbe menekülő élet*. Balassi, Bp., 1993. 31-152.
- KÓKAI Károly: „A film elődei.” In *Szellemkép* 1995./1-2.
- KRÚDY Gyula: *Aranykézuccai szép napok*. Krúdy Gyula munkái VII. Budapest, Athenaeum.
- KRÚDY Gyula: *Szindbád*. Bp., 1973.
- LÁSZLÓ Gyula: „Kétszólamú invenció.” In *Filmkultúra* 1971. 6. 11-14.
- LAWSON, John Howard: *A filmalkotás* 1-2. Az *audiovizuális filmnyelv és filmszerkezet*. Magyar Filmtudományi Intézet, Bp., 1968.
- LENCŐ László: *Huszárik breviárium*. Szerk.: Lencső László. Szabad Tér, Debrecen, 1990. 155-177.
- LOHR Ferenc: *A film hangkultúrája*. Magvető, Bp. 1968.
- LOTMAN, Jurij: *Filmszemiotika és filmesztetika*. Gondolat, Bp., 1977.
- LUGOSI László: „Az Elégia és a Filmnyelv.” In *Kortársunk a film*. Szerk.: Dániel Ferenc, Múzsák, 1985. 162-164.
- RICHARDSON, Robert: *Film and Literature*. London. 1976. 4-128.
- RÓZSA Gyula: „Szindbád Nagybányán.” In *Filmvilág* 1982/1. 10-12.
- SÁRA Sándor: „Szindbádot játszottuk.” In *Filmvilág* 1982/1. 13-14.
- SIHVONEN, Jukka: *Exceeding the limits*. The Finnish Society for Cinema Studies, Turku, Finland, 1991. 11-32.
- SZILÁGYI Gábor: *A film fogalma*. Magyar Filmintézet, Bp., 1995.
- SZINDBÁD-V. (színes film) Rendezte: Huszárik Zoltán. 1971. (bemutató: 1971. dec., Bp.)
- „Szindbád.” In *Magyar filmkalauz*. Szerk.: Karcsai Kulcsár István, Veress József. Magyar Filmintézet-Magvető, Bp., 1985. 369-376.

- TORNAI József: *Az ihlet sötét és világos foltjai*. Gondolat, Bp., 1982. 39-41.
Világirodalmi Lexikon. VIII. kötet. Akadémiai Kiadó, Bp., 1994. 300-331.
VIRILIO, Paul: *Az eltűnés esztétikája*. Balassi-Tartóshullám, Bp. 1992. 5-79.
ZALABAI Zsigmond: *Tűnődés a trópusokon*. Madách, Bratislava, 1981.
ZALÁN Vince: „Egy kelet-európai képíró.” In *Filvilág* 1982/1.3-7.

Egy fikcionált női szerző

Parti Nagy Lajos/Sárbogárdi Jolán: *A test anyyala*

Ha a nőnek tudós hajlandóságai vannak, általában valami nincs rendjén a nemiségével. Már a meddőség is az ízlés bizonyos férfiasságára diszponál; a férfi ugyanis, engedelmiükkel, "a meddó állat".

(Nietzsche)

Elöljáró beszéd

A tárgyalt szöveg 1990 júniusában jelent meg a *Jelenkorban*. Előtte a felirat: *Sárbogárdi Jolán: A test anyyala*. A borítólapon olvasható tartalomjegyzékben mindez dőlt betűvel szedve, jelezve - de vajon mit? A következő írás, Balassa Pétertől, látszólag független a regénytől, valójában egy ahhoz fűzött kommentár, valamint egy Sárbogárdi Jolánhoz írt levél.

Az azóta eltelt időben a szöveg egy újabb szerzővel gazdagodott. Manapság Parti Nagy Lajos művei közé sorolódik. Sárbogárdi Jolánról pedig kiderült, hogy kitalált személy, olyan irodalmi alak, aki Parti Nagy Lajos más műveiben mint szereplő tűnik föl.¹

A kérdés, milyen jelentéssel bír az a tény, hogy a tárgyalt szöveg szerzőjeként egy fikcionált szerző van feltüntetve? Mit mondhat számunkra Sárbogárdi Jolán neve és neme? Hogyan konstruálódik a név mögé egy szubjektum? Milyen pozícióból szólal(hat) meg?

Előttünk áll egy szöveg, melynek jelen pillanatban két szerzője is van. A fikció szerint Sárbogárdi Jolán, Törökbálinton élő utókalkulátor írta, és küldte el Balassa Péternek. A regényéhez egy rövid levelet is mellékel, melyből kiderül, a közreadás reményében továbbította művét éppen hozzá, s Balassát mint közvetítőt szeretné felhasználni ennek érdekében.

"Több próbálkozásom végett ez a Regény már megüti a Szinvonalat bennem, hogy elbocsássam Más Szeme elé, Önéhez legelsősorban. Nyilván vannak Értékei s hibái Bizonytal, melyeket szakértő Tekintetével metszeni vagy fellelni Sziveskedjék, majd továbbítsa Sajtónak közölni lapban a Test Angyalát..."²

Erre a levélre válaszol Balassa Péter méltatva a regény, valamint az író erényeit. Jolánnak ugyanis ez az első nyilvánosság elé kerülő

alkotása, szüksége van hát a biztatásra. Különösen jól esik ez egy olyan ember tollából, aki képes a mű kanonizálására. Mindezt meg is teszi, s a regény a kommentár nyomán új dimenziókat nyer.

De hol marad ezen közben Parti Nagy Lajos? Milyen viszonyban van egymással a „valódi” és a fikcionált szerző? Szétválaszthatók-e ők ketten egymástól? Melyikük tekinthető a szöveg szerzőjének? Mi is az, hogy szerző?

1. Ki a szerző?

1.1 Az első lépés annak elméleti tisztázása lenne, mit mond nekünk a szerző neve. Milyen funkció kapcsolódik hozzá? Hogyan fogalmazhatnánk meg a szöveghez való viszonyát?

Próbáljuk most meg Foucault³ nyomdokain haladva kibogozni, milyen jelentőséggel bírhat a szerző azonosítása. A szerzőt egy tulajdonnévvel szokás azonosítani, amelyet valamilyen módon a szöveghez rendelünk. Ez természetesen nem merül ki egy deiktikus mozdulatban, nem pusztán megjelölésről van szó.

„Több, mint egy indikáció, mint egy gesztus, mint egy másik személyre rámutató ujj; bizonyos mértékig a leírás megfelelője. (...) A tulajdonnév és a szerzői név a leírás és a megjelölés pólusai között ingadozik.”⁴

Mindez azt jelenti, hogy a szerzői név meghatározása nem csupán a szövegnek egy személy általi birtokbavétele lenne. A kapcsolat nem a szöveg és egy személy között jön létre.

„Ellentétben a tulajdonnévvel - amely a diskurzus belsejéből ama valóságos és külső személy felé halad, aki létrehozta azt - a szerzői név bizonyos értelemben a szövegek határain mozog, elválasztja őket, letapogatja széleiket, kifejezésre juttatja vagy legalábbis jellemzi létezőmódjukat. (...) A szerzői név sem a személy polgári állapotának, sem a műbeli fikciónak nem képezi részét; azon a törésvonalon helyezkedik el, amely a diskurzus új csoportjait és sajátos létezőmódját hozza létre. (...) A szerző-funkció tehát azt a módot jellemzi, ahogy bizonyos diskurzusok társadalmon belül léteznek, cirkulálnak és működnek.”⁵

Nem pusztán arról van tehát szó, hogy elhisszük-e, hogy szövegünk szerzője egy Sárbogárdi Jolán névre hallgató, Törökbálinton élő utókalkulátor. Az, hogy létezése nem valószínűsíthető, még nem elégséges indok, hogy megvonjuk tőle a szerzőséget.⁶ Azzal az aktussal, hogy nevét a cím elé írjuk, bizonyos szövegeket összekapcsolunk, csoportosítunk, sajátos relációt teremtünk a szöveg és a név által meghatározott diskurzus között.

A kérdés nem a szerző valóságos létezése, hanem az, hogy a szöveg mennyiben tekinthető a szerzői individualitás megtestesítőjének.

A strukturalista nyelvfelfogás azzal, hogy a jelentést a társadalmi konvenciókból levezethetőknek tekintette, egyúttal kétségbe vonta azt is, hogy a szöveg az individualitás kifejeződése volna. A „Ki beszél?” kérdés azonban továbbra sem veszítette el jelentőségét. A strukturalisták állítását elutasítva a posztszemiotika már úgy tekint a szövegre, mint a szerző szubjektivitásának formájára. Mivel a szubjektivitást a nyelv strukturálja, ezért egyedül a beszéd, azaz egy szöveg fedheti fel azt. A szerző nem úgy van elképzelve, mint a szöveg jelentésének egyetlen forrása, hanem mint a szöveg által implikált jelentés.

Jelenlegi kultúránkban a szerző funkció működésének talán legfontosabb sajátossága az, hogy nem a szöveg létrehozójához való spontán összekapcsolás útján, hanem egy specifikus művelet segítségével jön létre. Ez a hozzárendelés lényegét tekintve konstrukciós folyamat, melynek a végén a létrejövő szubjektumot szerzői funkciókkal ruházzuk fel.

„Valójában azonban az, amit az egyénben »szerzőként« különítünk el (vagy ami szerzővé tesz egy egyént), nem egyéb, mint többé-kevésbé pszichologizáló projekciója mindannak, amit mi magunk művelünk a szöveggel: vagyis összehasonlításoknak, a választott jellemzői jegyeknek, megállapított folytonosságoknak és a kizárásoknak.”⁷

Idézett írását Foucault 1969 elején olvasta föl a Collège de France-ban. Legradikálisabb pontjának az a próbálkozás tűnhetett, amellyel a szerző-funkció elemzése során fel kívánja hívni a figyelmet a szubjektum újraértelmezésének szükségességére. Véleménye szerint a hangsúly nem az eredeti forrásként elképzelt alkotói szubjektum felkutatásán, hanem sokkal inkább a szubjektum funkcionálási módjának, függőségi viszonyainak feltárásán van.

Az előadást követő vitában felszólalt többek között Lucien Goldman is. Az általa elképzelt felosztásban a humán tudományokon belül manapság kétféle válasz adható a „Ki beszél?” kérdésre. Mindkettőt azonosnak látja az individuális szubjektum tagadásában, ám a tagadás radikalizmusát illetően más-más szintre helyezi őket. A „genetikus strukturalisták” a szubjektumot történeti és kulturális dimenziójában transzindividuálisnak látják, viselkedését funkcionálisnak, struktúrákból levezethetőnek tekintik. A jobb híján „nem-genetikus strukturalisták”-nak elkeresztelt másik tábor magának a szubjektumnak a létét is tagadni látszik, helyét lingvisztikai, mentális, társadalmi struktúrákkal próbálja betölteni.

Foucault válaszában mind a strukturalizmus, mind a szubjektum tagadásának vádját igyekezett visszautasítani. Véleményéhez csatlakozott Jacques Lacan is, állítása szerint amiről szó van, az nem a szubjektum halála, hanem függősége, a hangsúly az ember fogalmának középpontból való eltávolításán van.

1.2 Jelen esetben azonban nemcsak egy szerzői névvel kell szembenéznünk. Adott egyrészt Parti Nagy Lajos neve (ez egyébként a *Jelenkor*-beli közlésben sehol sem szerepel), akinek képe más szövegeiből összeálló diskurzus által konstruálódik. Emellett áll, némileg alárendelt pozícióban Sárbogárdi Jolán, aki már egy másodlagos, re-konstrukció. Hozzá két külön úton is eljuthatunk, a szöveghez mellékelte leveléből, valamint a nevével jelzett regény nyomán.

A két szerző egymáshoz való viszonyát vizsgálva rá kell jönnünk, hogy egyikük jelenlététől sem tekinthetünk el. Mindkettő folyamatosan reflektál a másikra, Sárbogárdi Jolán úgy, hogy egy „igazi” szerzőt akar utánózni, Parti Nagy pedig azzal, hogy ezt a vágyat karikírozza. A szerző kettőjük szimbiózisából jön létre. „A megszüntethetetlen auktor működik tehát, egyértelműen ugyan nem auktorizálható szövegeket alkotva; de épp ez az a mozgás, ami elmosódón is saját kézjegy. A lebomló, helyet nem találó és a mögöttest ironizáló, szórt, nem végleges, de meglévő szubjektum maradékos, szóródó mivoltában éppenhogy tovább nem osztható (individuum), aki/amely persze - kimondhatatlan (ineffabile). A Parti Nagy-művészet felismerhető ereje épp az ellen- és keresztbeazonosítások, az „inadekvát”, az össze nem illő fércék és varratok, az archaikus értelemben népi nyelvalkotás kohójában válik koherenssé az asszociatív közösség számára. A jelentésbontás és a „nem megfelelő” összerakás hoz létre új fajta értelem-összegyűjtést” — írja Balassa Péter⁸ Parti Nagy szövegei kapcsán.

A probléma nem teljesen új keletű, hiszen Parti Nagy más szövegeiben is felfedezhető a szerzőétől jól elkülöníthető narrátori hang, amely valamilyen módon mégis visszautal rá.

Farkas Zsolt *Ki beszél?*⁹ c. írásában Kukorelly, Szijj, Garaczi és Parti Nagy szövegei kapcsán feszegeti azt a kérdést, hogyan tűnik fel egy újabb hang a narrátor hangja mellett.

„A fenti szerzők (értsd: fent említettek) szövegeinek egyik legérdekesebb sajátága ugyanis az, hogy mindezen »alakoskodás«, szerepjátszás, nyelveken szólás, a beszélő alak stílus általi megteremtése ellenére és által miképpen szólal meg mégis a szerzői én. Hogy a megteremtett stílus mondatainak réseiből hogyan szivárog elő és mosódik egybe konzisztens stílussá az »igazi« szerző »saját« szövege, hogy a különböző perszónák különböző fintorai hogyan mosódnak egybe egyetlen arccá, a perszónát tartó saját arcává.”¹⁰

Bizonyos értelemben képtelenek vagyunk a két arcot (hangot) leválasztani egymásról. Farkas Zsolt egy másik írásában¹¹ az „áttűnési pont” fogalmának bevezetésével próbálja megragadni ezt az állandó elmozdulást. A tradicionális irodalmi nyelvjátékhoz hasonlítja ezeket a szövegeket, melyeknek ügyetlen, hétköznapias nyelve valahogy mégis „gyanúsán” irodalmi.

Két fontos különbséget azonban észre kell vennünk. Babarczy Eszter¹² Garaczi, Kukorelly, Podmaniczky, Solymosi prózáját, valamint Szijj és Kemény szövegeit úgy írja le, mint az egyes szám első személy tobzódását.

„Ez az egyes szám első személy a tárgya ennek az írásnak: egy olyan én-elbeszélő, amely nem irodalmi szerep vagy szereplő, nem is a szerzővel azonosítható én - mint mondjuk egy vallomásban vagy egy önéletrajzban - nem is a líra megkonstruált költő-énje, hanem egy megfogható nézőpont és világ nélküli hang, egy azonosíthatatlan, s ilyenképpen személytelen, de mégis erős szubjektív - sőt önkényes - hivatkozásokat használó beszélő.”¹³

Parti Nagy tárgyalt szövege esetében másról van szó. A *zseniálisan dilettáns* hang itt meghatározható nézőponttal bír. Konkrét arcot, sőt testet(!) nyer. Egy szubjektum konstruálódik mögé.

Másrészt elbeszélése nem önmagáról szól, nem saját történetét mondja el nekünk. Jelenlétéről mégsem tudunk eltekinteni. Ha hiszünk annak az irodalomelméleti feltevésnek, miszerint a szövegben történet és beszédmód különválaszthatók, akkor itt az utóbbi abszolút eluralkodásának lehetünk tanúi. Míg a történet egyre érdektelenebbé, vagy legalábbis előre jelezhetővé válik, ezenközben a narrátor mindvégig fogva tartja figyelmünket. A beszédmód nem a történet működését biztosítja, a történet nem szervezi a beszédmódot. Bennfoglaltság és külsődlegesség egyszerre lesz jellemző. A beszélő mintha önmagát kívánná „főszöveggé” tenni, maga a történet másodlagos lesz hozzá képest. Táptalaj, melyet felszív, mivel csak így képes működni. A rajta parazitaként élősködő beszédmód arra szolgál, hogy kiemelve elbeszélőjét, fontossá tegye a kérdést: „Ki beszél?”.

2. Hamisítás

2.1 Ha fikcionált női szerzőket keresünk, két jelentős névre akadunk a közelmúlt magyar irodalmában: Lónyay Erzsébetére és Csokonai Liliére. Mögöttük nem kisebb szerzők álltak, mint Weöres Sándor, illetve Esterházy Péter. Mindkettőjüket elbűvölte a lehetőség valaki más hangján szólni, egy nő bőrébe bújni, hacsak rövid időre is. Esterházy, ha lehet, még komolyabban vette a játékot, regénye úgy jelent meg, hogy valódi szerzőjére semmilyen direkt utalást nem tartalmazott, saját nevét kihagyta a könyvből, a hátapon egy fényképet is prezentált az állítólagos Csokonai Liliről.

Mégis Weöres szerepjátszása hitelesebbnek tűnhet. Nála fikció és dokumentáció szétválaszthatatlanul összeolvad. Lónyay Erzsébet versei akár valódi XIX. századi versekként is olvashatók. Csokonai Lili regénye ezzel szemben kevésbé leplezett „hamisítvány”. Míg ugyanis a *Psyché* stílusutánzó (pastiche) műfajnak tekinthető, Esterházy Péter szövege kifejezetten intertextuális fogantatású, mely egyszerre több korhoz és műfajhoz köthető.¹⁴

Egy kérdésben viszonylag egységes a *Psyché*vel és a *Tizenhét hatyúkkal* foglalkozó kritika. Úgy látják, egyik szerző sem törekedett arra, hogy észrevétlen maradjon. Ez Weöres Sándor esetében egészen nyilvánvaló, hiszen neve szerepel a címlapon, valamint a szöveget felvette egybegyűjtött írásai közé. A *Tizenhét hatyúk* esetében viszont reálisnak tűnt a lehetőség, létezik Csokonai Lili. Az izgalom nem tartott sokáig, három héttel a megjelenés után a regényt Esterházynak tulajdonították,¹⁵ majd nem sokkal később, a szerző maga is beismerő nyilatkozatot tett¹⁶.

A hitelesség problémájának új szempontját veti fel Ineke Molenkamp-Wiltink *A női perspektíva szerepe Weöres Sándor és Esterházy Péter műveiben* című írásában¹⁷. Az általa feltett kérdés: Vajon a szerzők át tudták-e lépni saját nemük határait, „tud-e maga a szöveg úgy beszélni, hogy ne férfiről vagy nőre valljon?”. Kiindulópontja az a feltételezés, hogy a női írók sajátos kifejezőeszközökkel rendelkeznek, bár ezek az uralkodó *patriarchális gondolkodásmódhoz* való alkalmazkodás miatt - rejtett kódok. Ehhez mértén vizsgálja, milyen módon próbálják a szerzők meggyőzni az olvasót az énelbeszélő női mivoltáról, illetve mennyiben hitelesek ezek a vallomások. Elemzésében tételen vizsgálni, milyen nyelvi és tartalmi eszközökkel élnek, s szinte mindenütt megkérdőjelezi, valóban női perspektíva érvényesül-e a szövegekben.

Ennél határozottabb állásfoglalást találunk Jolánta Jastrzebska kritikájában¹⁸, mely a *Tizenhét hattyúk* stílus elemzésével kívánja bizonyítani Esterházy Péter szerzőségét. Mindez valóban jól működtethető, ezért különösen durvának tűnik egyes helyeken a referenciális érvek hangoztatása¹⁹, valamint a végkövetkeztetés. Jolánta Jastrzebska ugyanis nemcsak hiteltelennek találja a szöveget, hanem egyszerűen filozófus tréfának minősíti, melynek értékét az is gyengíti, hogy a történet ehhez mértén túl komor.²⁰

„A fő problémát nem abban látjuk, hogy barokk nyelven nem lehetne vagy nem lenne szabad bármiről is írni, hanem abban, hogy a nyelvi virtuozitás játékká válik ott, ahol a tartalom ennek ellentmond.”²¹

A kritika egy része tehát referenciális okok miatt utasította el Lónyay Erzsébet és Csokonai Lili szerzőségét. A továbbiakban nem mint szerzők, hanem mint egy eseménysor szereplői jelentek meg. A róluk kialakított kép leginkább élettörténetükből rakódott össze. A fikció működésének feltételei mintha érdektelenné váltak volna.

2.2 Szilasi László²² Esterházy regénye kapcsán az idézés, az átvétel lehetőségeit vizsgálja. Írásában olyan szövegproduktív eljárásokat érint, amelyek más szerzők szövegeinek felhasználásával keletkeztek (lásd pl.: Ottlik — gobelin). Az így létrejött műveket csak egyféle nézőpontból tekinthetjük plágiumnak, sokkal inkább hasonlatosak egy ready-made képzőművészeti objektumhoz. Esetükben ugyan nem valaki mástól

vitatható el a szerzőség, hiszen eredeti „megalkotójuk” nincsen nevesítve, a művésznak mégis kevés köze van a tárgy megszületéséhez. Sajátjává az a gesztus avatja őket, amellyel egy kiállítás részévé, és ezzel egy időben művészeti alkotássá válnak.

Szilasi ezzel azt a hermeneuta idézési módot kívánja megvilágítani, mely új dimenziókat nyer azáltal, hogy egy másik szubjektumon át vetül ki.

„Lehetséges a szöveget, miként az ujjlenyomatot, tetszőleges példányban mechanikusan rekonstruálni, de ha egy másik tudat állítja helyre a szöveget, az már új és megismételhetetlen esemény a szöveg életében, új szem a beszédkapcsolat történeti láncolatában.”²³

Szilasi írásának egy későbbi pontján a másolási mechanizmusok stiláris besorolásával is próbálkozik.

„Ha a tetszőleges tézis igaz és az avantgarde valóban a művészet folyamatait utánozza, míg a giccs annak effektusait, akkor Csokonai Lili regénye valójában a művészet effektusait utánzó giccs folyamatait utánozza.”²⁴

Nézzük most meg közelebbről, mit mondhatunk ennek kapcsán Sárbogárdi Jolán szövegéről!

Jelen esetben a szerzői funkció megkettőződésével a reprodukció két szinten is végbemegy. Mindkettő Sárbogárdi Jolán szubjektumán keresztül vetül ki, (ezért is lesz ő fontosabb számunkra, mint a történet, vagy annak szereplői).

Előttünk áll egy dilettáns író (,„Magamról Sárbogárdi Jolán vagyok, mikor nemirok Utókalkulátor állásban.”), aki a fikció szerint elküldi írását *Tisztelt Péterünknek*. Művéhez ihletet nyilván olvasmányaiból merített, melyek között valószínűleg nagy számban akadhettek pl: a *Harlekin-füzetek*hez hasonló szerelmes regények. Ezeket tekinti mintának, fennkölt stílusuk utánzásával maga is ilyet akar létrehozni.

Látjuk tehát egyrészt Sárbogárdi Jolán regényírói kísérletét, másrészt Parti Nagy Lajosét, aki elképzei, milyen lehet egy lelkes lektürolvasó. Próbálkozásaik metszéspontjában olyan feltételezett mögöttes szövegek állnak, amilyeneket Jolán olvashatott, vagy amilyet regényének

lecsupaszításával nyerhetnénk (ha lehetséges lenne ilyen). Ezeket a szövegeket szokás ponyvairodalomnak nevezni, s gyakran már eleve másodlagosnak, valamilyen idealizált regénytípus sorozatos reprodukálásának tekintjük őket.

Ha mindez így áll, akkor Parti Nagy szövege esetében a giccs effektusait való másolás folyamatainak utánzásáról lenne szó.

3 Ki vagy te, Jolán?

3.1 A név

A *test anygala* két ponton eltérést mutat a *Psychéhez*, ill. a *Tizenhét hatyúkhöz* képest. Egyrészt nyelve nem archaizált, bár ennek jelentése az említett két műben is különböző. (Míg Weöres Sándor egyértelműen a múltba helyezi a történetet, a *Tizenhét hatyúk* ezzel szemben a közelmúltban játszódik. A korábbi nyelvéllapot felidézése itt a régi memoáriróval, valamint Pázmánnyal teremt intertextuális kapcsolatot.)

Másrészt Sárbogárdi Jolán nem a saját történetét mondja el. Alakjához nem életének eseményein keresztül, hanem az általa megszólaltatott nyelven át juthatunk el. („Valódi” életéről csak néhány adatot tudhatunk meg a regényhez mellékelt levélből.) Tehát még nyilvánvalóbbá válik az az irodalomelméleti elgondolás, hogy a szerző a szöveg által teremődik.

Mindezt pedig felszólításnak is vehetjük azon intertextuális játékok végigviteléhez, amelyeket a szöveg felkínál. Ezek a szálak elsősorban a női irodalomhoz és a ponyvához vezetnek el bennünket.

De mindezek előtt még egy kitérő. Mint erre a *Tizenhét hatyúk* esetében Hódosy Annamária²⁵ példát mutat, maga a szerzői (ál)név is kiindulópontja lehet intertextuális kapcsolódásoknak. Sárbogárdi Jolán neve sokféle asszociációt kelthet, én itt most csak egy lehetőségre szeretnék kitérni. Ennek alapja a hangzásbeli hasonlóság a Sárbogárdi és a Charles Bovary nevek között (ahogy a regényben említik a két tag ejtéskor gyakorlatilag összeforrt: CHARBOVARI). Flaubert regényéből számunkra inkább Mme Bovary a fontos, Jolánhoz hasonlóan ő is a lektúriródomért, a szerelmes regényekért lelkesedett, életét ezek mintájára próbálta formálni.

„Tizenöt éves korában, legalább hat hónapon át, Emma egy egész kölcsönkönyvtár porát szívta magába. Később meg, Walter Scottnak hála, a történelmi dolgokba habarodott egészen, őrszobákról, kobzosokról, menyasszonyi ládákról ábrándozott. Szeretett volna

valamelyik régi udvarházban élni, mint azok a hosszú derekú, finom, kastélybeli úrnők, akik boltíves termeikben azzal töltik napjaikat, az ablakpárkányra könyökölve s állukat tenyerükbe támasztva, hogy elnézik, mint közeleg valami messze vidékről egy sötét lovon ügető fehér gavallér.”(...)”Olvasta Balzacot és George Sandot, s műveikben saját vágyainak képzelt kielégülését kereste. Még az ebédlőasztalnál is egy-egy ilyen könyvvel ült, s ennek a lapjait forgatta, míg Charles beszélt vagy evett.”²⁶

Jolán alakja is úgy tűnik fel előttünk, mint aki saját szűrkeségéből kilépve, szeretné inkább szereplői életét élni. Mennyivel jobb is volna fiatalnak, szökének és kisportoltnak lenni; Törökbálint helyett a forgalmas, kavargó Váci utcán ruganyos léptekkel sétálni; a *Gerbaud*ban randevúzni; a *Csanády utcába*, 7. szám alá *aerobic-ra* járni... stb.

3.2 Ponyva

Az utánzások, másolások láncolatának legalsó szintjén azt a regényformát találjuk, ami Sárbogárdi Jolán mindennapi olvasmányát jelentheti, s amit ő maga ideálként követni próbált írás közben. Ha egy szóban kellene összefoglalnunk, leginkább a lektűr vagy a ponyvairódalom fogalmával tudnánk lefedni. A *magyar nyelv értelmező szótára* szerint mindezen a következők értendők.

Ponyvairódalom - Olcsó, értéktelen irodalom, amely főleg kalandos tárgyú regényekkel és elbeszélésekkel csupán az irodalmilag műveletlen olvasók igényeit elégíti ki. (Régebben a vásárokon, főleg földre terített ponyván árult nyomtatott könyvek, füzetek stb. kiadványok összessége, amelyek verseket és prózai szövegeket tartalmaztak, és gyakran ismeretlen szerzőtől származtak.)

Ponyvaregény - Nem művészi igényű személyek ízléséhez szabott, rendszerint olcsó és silány, többnyire kalandos tárgyú regény.²⁷

A megfogalmazás elég erős kijelentéseket használ. Értékítéletet tartalmaz, ahol az *olcsó, értéktelen, silány* jelzők nem csupán a kiadványok formai kivitelezésére vonatkoznak. Bár az egyszerű külalak és a kalandos történetsszöveg még nem feltétlenül határozza meg a művek esztétikai színvonalát, főleg nem az olvasók irodalmi műveltségét.

A ponyva, mint könyvkiadási forma, eredetileg a kispénzű

olvasóközönség igényeinek kielégítésére jött létre, az ily módon megjelent művek színvonala viszont igen széles skálán mozgott.

A ponyvairadalom elterjedésében az előbbiekkal szoros összefüggésben egy másik tendencia is megfigyelhető. A XVIII. századtól kezdődően különböző erőfeszítések jelentkeznek, amelyek közös célja a rendszeresen olvasók táborának kiszélesítése. Ennek a programnak volt a része olyan művek létrehozása és közreadása, amelyek vélhetően nagy tömegek érdeklődését válthatják ki. Így alakul ki az irodalomnak egy olyan területe, melynek legfőbb mércéje az eladhatóság.

A siker titkát, hogy mitől kelendő egy könyv, mindig is igyekeztek szabályokba foglalni. Recepteket gyártottak, amelyek vélhetőleg garantálják a kívánt hatást. Különösen így van ez a ponyvairadalom területén, ahol az eredetiség nem feltétlen érték.

Napjainkban egyes kiadók szerződésben rögzítik elvárásaikat, a történetet és annak megjelenítését illetően. A történet legyen mentes társadalmi problémáktól, ne legyen szó politikáról; szereplői legyenek jól szituáltak (pl.: orvos, ügyvéd); játszódjon luxuskörnyezetben (napsütötte partok, szállodák, pálmafák); érintőlegesen legyen erotikus, de semmiképp ne pornográf; és természetesen hepiending. A szabályok ezen túl vonatkozhatnak a történetszövegre, a cselekményben bekövetkező fordulatokra, hiszen a regény sablonokból való felépítése lehetővé teszi, hogy a személyek és helyszínek megváltoztatásával újabb művek sora legyen generálható.

Az előírások természetesen nem garantálják a mű sikerét, arra viszont biztosítékot jelenthetnek, hogy az olvasókat ne érje meglepetés, tudják, mit kapnak a pénzükért.

Az irodalommal szembeni elvárások megfogalmazása magában a műben is feltűnik egy helyen. A szerelmesek első meghitt együttlétük során megbeszélik mennyi *egymást metsző érdeklődési körük van*. Például kiderítik, hogy mindketten az olvasás szerelmesei. Dénes ezután részletesebben is kifejti nézeteit.

„Dénes előadta, hogy ő inkább az egyszerű irodalmi stílust kedveli, a világ valóságának borzalmait vagy akárcsak fájdalmas pontjait nem. Nem szeret olvasni válásról, megcsalásról, öreg k...vák nyomoráról, aberrált főnökökről, öngyilkossági kísérletekről, alkoholfogyasztásról illetve kábítószerekről, lakáshiányról, árvaságról, bűnről és elmebajról, sivár albérletekről és kopott



lépcsőházakról, lehányt pesti utcákról, lepusztult magyar falvakról, munkahelyi visszaélésekről, stb. stb., ezt megteszik mások, akik erre éreznek elhivatottságot. Neki nem az.”²⁸

A dolog érdekessége persze az, hogy Dénes maga is árva, bár természetesen nem nyomorog, Edina pedig a regény egy későbbi pontján öngyilkosságot követ el, de mondanom sem kell, megmentik. Apróbb kellemetlenségek néha tarkíthatják a történetet, néhol előtűnik *az élet árnyékos oldala* is, de mindennek a *megengedett határok között* kell maradnia.

A szereplők maguk is gondosan ügyelnek arra, hogy elhatárolódjanak *a világ valóságának borzalmaitól*. Találkájukról hazatérőben Edina komolyan elgondolkodik a hallottakon.

„Sajnos titokban szerette az ilyen kalandokat, a villamosok érdes valóságát, de elhatározta, hogy ezentúl ez is inkább viszolygással fogja eltölteni, mint szerelmét.”²⁹

3.3. Dilettantizmus - női írók

Az idézett szócikk még egy fontos kérdést érint, a szerzősége. Az ismeretlenség csak egy a lehetséges variációk közül. A szerző többnyire ismert, vagy legalábbis névvel megjelölt, a kérdés leginkább az, ki az a személy, aki a név mögött található. Sokak szemében igencsak kétes értékű hírnevet jelentett ezen művek szerzőjének lenni. Az álnév választásának gesztusa azonban nem csak a rejtőzködés vágyát foglalja magában. Esetünkben az sem tekinthető véletlennek, hogy egy női név áll a szöveg elején. Sárbogárdi Jolán neve beindítja mindazokat a képzeteket, amelyek a női író képéhez kapcsolódnak.

Ha európai kultúránk hagyományaira tekintünk vissza, azt találjuk, hogy a női irodalom fellendülése a XVIII-XIX. század környékére tehető. Az olvasás, az irodalom presztízsének növekedése sokakat arra ösztönzött, hogy maguk is tollat ragadjanak. Műkedvelő köröket alakítottak, ahol saját alkotásaikat is felolvasták, előadták. Műveiket eltérő esztétikai színvonal jellemezte, de mindannyiukban közös volt a vágy, valami módon kapcsolatba kerülni az irodalommal.

A női irodalom, ha külön kategóriaként kezelték, mindig outsidernek, az irodalom peremvidékén elhelyezkedőnek számított. Alapvetően mint dilettánsokat kezelték őket, s csak kivételes esetekben sikerülhetett valakinek a „valódi irodalom” részévé válni.

Christa Bürger³⁰ hívja fel a figyelmet Goethe és Schiller levelezésének azon részére, ahol a műkedvelő írók irodalomban betöltött szerepét tárgyalják. Goethe külön tanulmányt készült írni a dilettantizmusról, ami végül csak tervezet maradt. Véleményük kialakításánál két különböző szempontot próbáltak összeegyeztetni. Esztétikai értékeik alapján kénytelenek voltak elmarasztalni ezeket a műveket. Érveik szerint a dilettáns írók (akiken leginkább a női írókat értették) nem rendelkeznek a művészi alkotást szülő szabadsággal. Tulajdonképpen nincs fogalmuk arról, mit csinálnak. A legnagyobb hibájuk a javíthatatlanság, műveik átdolgozással sem válhatnak műalkotássá, legfeljebb a technikai tökéletességhez juthatnak el.

Goethe és Schiller a gyakorlatban mégis toleránsnak mutatkoztak. Kettős politikát folytattak, s a műértők a türelmüket, a dilettánsok pedig magukat a műveket csodálhatták. Elméleti kritikájuk ellenében kultúrpolitikai érvek álltak. Kiadóként támogatták dilettáns művek megjelenését, de fontosnak tartották elválasztani a „valódi” művészettől. Schiller szerint a dilettantizmus hasznos és káros egyaránt lehet, de hasznos leginkább csak saját alanya számára. A nők szerepe a közvetítés, nem a szabad alkotás. Helyük valahol az „átlagirodalom” és a „valódi művészet” között jelölődött ki.

Még egy fogalmat érdemes felidézünk ezzel kapcsolatban. *Feminin generis*. Nietzsche-nél teljesedik ki a gondolat, ami már Humboldt-nál, Schillernél is felmerült. Női és férfi nemzőerő, nőies és férfias művészet megkülönböztetése. Nőies - mint befogadó, szemben a férfissal, mely valódi teremtesre képes. A férfi nemzőerő maga alkotja szabályait. A nőies művészet ezzel szemben mindig szabálykövető, ezért alapvetően alacsonyabbrendű.

Két fajtája van a zseninek, az egyik, amelyik mindenekelőtt nemz és nemzeni akar, s a másik, amelyik inkább megtermékenyül és szül. Ez a kétfajta zsenialitás úgy keresi egymást, mint férfi és nő; de félre is értik egymást - mint a férfi és a nő.

Mindezt persze túlzás lenne egyszerűen női és férfi szerzőkre lefordítani, mégis jól párhuzamba állítható azzal, amit Goetheék a javíthatatlanság kapcsán írtak. A szabályok követését, a technikai tökéletességet másodrangúnak tekintették a kötöttségeket elvető, szabad alkotáshoz képest.

3.4 Jolán vágya

Azzal a gesztussal, hogy Parti Nagy nevesíti a már más szövegeiben is

alkalmazott „irodalmi dilettáns” narrátort, még egy dologra hívja föl a figyelmet, Sárbogárdi Jolán irodalmi ambíciójára. Arra a törekvésére, hogy szöveget akar létrehozni.

Ez a vágy egyfajta nézőpontból tekintve pozitív, termékeny erőként fogható fel.³¹ Produktivitásra való készítés, mely arra sarkallja Jolánt, hogy olvasmányélményeihez hasonló, saját művet hozzon létre.

A vágy fogalmának emellett létezik egy másik, ettől némileg eltérő megközelítése.³² Ezek alapján a vágy a létezésben meglevő alapvető hiány, a szubjektumon belüli befejezetlenség. Ennek leküzdéséért a szubjektum jelölni, beszélni akar. Beszéde lehetőséget nyújt számára, hogy önmagát mint a jelölőgyakorlat és az identitás origójának tekintse. Mindez természetesen téves felismerés, mégis a szubjektum számára szükséges előfeltevés ahhoz, hogy magát és a „valóssal” való kapcsolatát megragadhasa. Az általa létrehozott szöveg a külvilággal való viszonyrendszerének kialakítását szolgáló materiális bázis.

A szubjektum tehát beszél, de azt, hogy miről beszélhet, a társadalmi diskurzus gyakorlata dönti el. Hozzáférhető számára csak a „valós” verbálisan megszerkesztett változata(i) lesz(nek). A szubjektivitás létrejöttének feltétele, hogy elfoglalja azokat a pozíciókat, amelyek az ideológiailag meghatározott nyelvhasználaton keresztül számára fel vannak kínálva.

Lacan állítása szerint a vágy mindig egy másik vágyára irányuló vágyakozás.

A megfelelő kérdés tehát nem az: „Mi a vágy tárgya?”, sokkal inkább, hogy ki az a személy, akin keresztül kíván. Mindig szükség van ugyanis egy másik szubjektumra, akire támaszkodva képes rendet teremteni vágyaiban.

Ha szöveget a beszéd aktusának oldaláról közelítjük, úgy tűnhet, Sárbogárdi Jolán az írást önmaga elrejtésére használja. Szereplőinek története mögé igyekszik bújni, hogy mint a csecsemő, anyjával való duáluniójában, elveszítse önmagát a másikban. Így próbál megszabadulni vágyaitól, a jelentők olyan láncolatán keresztül, melynek végső manifesztációja az olvashatóvá vált történet lesz.

A jelentők felfejtése így bármely végéről (Sárbogárdi Jolán szubjektuma és a szöveg teste felől is) megkezdhető, illetve kölcsönösen egymásra vonatkoztatható. A szöveg szálainak kibogozása egy pszichoanalitikus terápiában előtűnő asszociációs láncolat rekonstruálásához lesz hasonlatos. Az elrejtőzés tehát részben sikertelen, az írás aktusa, maga a nyelv a

beszélőre irányítja a figyelmet.

A Mű (*Angelus Corpus*) tehát önjellemzés, Sárbogárdi Jolán önmagáról festett portréja, ahogy ezt a Kommentár³³ is jelzi. Egy meg nem mutakozó, csak hiányában jelenlevő test képe.

Ez a távolmaradás kettős. Vonatkozik egyrészt magára Sárbogárdi Jolánra („fényképet szándékosan nem küldök, képzelje el”). Ő látszatra nem jelenik meg a történetben, csak a hangját adja hozzá. És mintha a szereplőknek valóban szükségük lenne erre a kölcsönzésre. Külsőleg valamennyien tökéletesnek tűnnek, eközben viszont folyamatosan kommunikációs problémákkal küszködnek. Általában nehezen fejezik ki érzelmeiket, nemigen találják a szavakat. Várvavárt első randevújukon csak ennyit tudnak mondani egymásnak: „El sem tudom mondani, milyen Boldog vagyok!...- Én se!” Ugyanezen estén Dénes így jellemzi magát: „én inkább a képernyő embere vagyok, mintsem a szavaké...” Szerelmük beteljesedésének egyetlen késleltetője, a konfliktus egyedüli forrása is a félreértés.

Másrészt viszont a szereplők teste is csak úgy nyer jelentőséget, mint a beazonosítás eszköze. Leírásuk szinte csak külsődleges jegyeket tartalmaz, emellett azonban nincs más funkciója a testnek. A cím ígérete ellenére a szövegben szó sincs testiségről, illetve leginkább szexualitás nélküli (angyali) testekről van szó. Ami ezen túl van, azt csak három pont jelzi. Ez talán a legnyilvánvalóbb különbség a *Psyche*hez és a *Tizenhét hattýúkhoz* képest. Csokonai Lili vallomásának - az ő esetében nyilván a műfaji keret is alkalmasabb erre - érdekessége, hogy nyíltan beszámol szexuális életének eseményeiről. Lónyay Erzsébet esetében mindebből már kevesebb szűrődik át. Bár prózában írt beszámolóiból képet kaphatunk szabados életéről, verseiben ennek csak elmosódott lenyomatát találjuk. Ahogy Csetri Lajos tanulmányában megjegyzi, Psyché „életében dicsőül meg, s amit önmagáról lírájába belevalósít, inkább kontraszublímálás, a hagyományos költészet-eszmény elvárásainak szemében egy szinte animális szintre való redukálás, leszállítás”.³⁴

Jolán, mivel saját életét nem tartja érdemesnek a megörökítésre, kénytelen vágyait transzformálni. Nem egyszerűen mások bőrébe akar bújni, hogy helyettük élhesse életüket - ő beszélni, írni akar. Számára nem az érzéki élmények újraélése a fontos, úgy tűnik, nem esik nehezére a *jóízlés* határain belül maradni. Ahhoz a *fentebb* irodalmi stílushoz akar alkalmazkodni, mely az ideális szerelmet akarja megjeleníteni. Ennek a jelképe volt a klasszicizmusban Psyché alakja, s ezt a ábrázolásmódot kezdi

ki Weöres azzal, hogy hősnőjének (aki lírájában nem is igyekszik követni ezt a légiesítő tendenciát) ezt a becenevet adja. Sárbogárdi Jolánnak ezzel szemben nincsenek irodalom-megújító szándékai. Megelégszik azzal, hogy egy sablonokból felépülő szerelmes regényt sikerül összeeszkábálnia.

Ha viszont igaz, hogy Sárbogárdi Jolán az általa elbeszélte történet szereplőibe saját vágyait vetíti bele, ugyanez a kérdés felmerül Parti Nagy esetében is. Az általa megalkotott szerzőben ugyanis nem pusztán az az érdekes, hogyan mesél el egy történetet, hanem hogy eközben az a vágy hajtja, hogy irodalmat hozzon létre.

Kettőjük vágyainak eredménye egyetlen objektumban összegződik, előttünk egyedül a szöveg teste jelenik meg. Ennek viszont két arca is van. Mint egy szíami ikernek. Egy testben — két szubjektum.

A két arc, mint már említettem, igen nehezen választható szét. A két szólam ugyanis egymásba olvad, egy hangsort alkot. Ez leginkább a nyelvi hibák esetében mutatkozik meg. Ezek egy része - főleg helyesírási hibák: hosszú-rövid ékezetvesztés, a központosítás hibái stb. - könnyen kijavíthatók lennének. Ennél sokkal nagyobb számban találkozunk azonban olyan stiláris hibákkal, melynek oka lehet a helytelen jelzőhasználat, rossz mondat szerkesztés, redundancia stb. Ezek jórészt ellenállnak a javítási kísérleteknek, mivel olyan egyszeri megoldásnak tűnnek, melyek a kontextusból nyerik értelmüket. Ilyen rögtön a regény első mondata: „Margittay Edina még soha nem volt egymáséi.” A mondat jelentése valószínűleg mindenki számára világos. A zavart az *egymáséi* szó kelti, hiszen ez kizárólag több alany esetében lenne használható, itt azonban egyenlőre csak Edináról van szó. Róla viszont a későbbiekben kiderül, hogy nem is egy, hanem mindjárt három, neveztetik még Enikőnek és Emesének is.

A hibák ezen csoportjának egy része már eleve hiperkorrekció, annak eredménye, hogy a *szerző* megpróbált kiirtani a szövegéből minden szóismétlést, pongyolaságot, köznapi megfogalmazást. A létrejött szöveg ennek az elkorcsosult nyelvhasználatnak lesz a végletekig fokozott paródiája, hiszen ilyen nyelven senki nem beszél. Sárbogárdi Jolánnak egyszerre kellene betöltenie a paródia alanyának és tárgyának szerepét. Ő lenne az utánczó és utánczott egyszemélyben. A történet azonban másképpen nem mondható el, semmilyen módon nem parafrázálható. „Lényegisége” a nyelvben rejlik, ha ugyanis megpróbálkoznánk a hibák kijavításával, egy teljesen érdektelen szöveghez jutnánk el, mely már elidegenült mindkét szerzőjétől.

4. Coda

De ne feledkezzünk meg a Balassa Péter neve alatt megjelent *Minden rendbe' van*³⁵ című írásról! A regény után közölt kommentár ugyanis tökéletesen elbánik a *Test angyalával*. A kritika nyelvének pallérozottságával igyekszik leltárba venni Sárbogárdi Jolán regényének („mert ez az a javából”) nyelvi, stilisztikai és szemantikai sajátosságait. A kommentár nem csak megvizsgál minden említésre méltó jegyet a jelzőhasználatról a vesszőelhagyásig, de komplex értelmezéssel is szolgál. Eszerint nem egyszerűen egy, az *ancien régime*-re emlékeztető világ leírásáról van szó. Ebben a világban csak első pillantásra hihetjük azt, hogy itt „minden rendbe' van”. Ezt látszik alátámasztani a regény *nyelvi-stilisztikai-szemantikai atmoszférája*, melyet legegyszerűbben a jól ápoltsággal jellemezhetnénk. Itt ugyanis mindenki egy meg nem határozott nyugat-dunántúli városból származik és rendszeres kapcsolatot tart fenn a többiekkel. Zárt és komfortos világ ez, melyben minden mindennel összefügg. Ezért nem is létezhet olyan probléma, mely ne lenne megoldható, a háttérben működő családi-baráti tanács úgymint mindent elintéz.

Sárbogárdi Jolán képalakítása és nyelvhasználata épp ezt a rendet kezdi ki. Balassa interpretációjában azonban ez is értelmet nyer, funkciója lesz minden képzavarnak és helyesírási hibának. Ez a világ már nem teljesen kerek, felületén finoman kirajzolódó repedések mutatkoznak.

„A dekonstrukciós eljárás jegyében áll az emberi viszonyok derűs ákombákomja és önérzetes egysíkúsága, a szándékolt túlírttság, melyről annyit lehetne beszélni (de csitt). A helyenkénti túlbiztosítás s pontosítás szép példája a 9.20 tájban szokatlan szófűzése stb. (...) Ide tartoznak a felkavaró, elementáris (vulgárisan: elemi) nyelvhelyességi és helyesírási hibák (pl. a nyilván tudatos fenyőgajj jelölés), s különösen a vesszőhasználatról való önmegtartóztatás. Mindezek határozottan a nyelvkritikus, dekonstruktív próza körébe vonják szelíden A test angyalát éppúgy, mint az időről-időre ritmikusan visszatérő mondattani (a vonatkozó névmás-használat csillámló arzenálja) káosz, a szó jó, dekonstruktív értelmében.”³⁶

Balassa csodálatos példáját adja a kritika erejének, megmutatja, hogyan jelöli ki a kritika egy mű irodalmon belüli helyét. Átrajzolja Sárbogárdi Jolánról alkotott képünket, művét kivonja a ponyvairodalom köréből. Olyan érdemeket tulajdonít neki (pl.: nyelvkritikai szándék), amely a

„posztmodern próza gyöngyszemévé” avatja a regényt.

A szerző nevére eddig úgy tekintettünk, mint ami útmutatóul szolgál, hogyan kell a szöveget olvasni ahhoz, hogy illeszkedjen abba a diskurzusba, amelyért az ő neve a felelős. A foucault-i értelemben vett szerző nem tekinthető az összes neki tulajdonított diskurzus kiindulópontjának. Azt tapasztaljuk, hogy a szerzői nevet csak úgy lehet elképzelni, mint ami dinamikus mozgásban van. Ezek szerint, ha változik az interpretáció, az lényegesen átalakíthatja a szerzőről alkotott képünket.

A két szöveg tehát kölcsönösen kijátssza egymást. Ha ugyanis hiszünk a kommentárnak, eltűnik a fikció. Felszámolódik a dilettáns író képe, és eltűnik a mögé képzelt ironikus hang. Nem különül már el élesen a „valódi” és a fikcionált szerzőhöz köthető funkció. Parti Nagy Lajos és Sárbogárdi Jolán neve felcserélhetővé válik, szimbiózisuk megszüntethetőnek tűnik. Kétféle megoldás adódik. Vagy fenntartjuk Parti Nagy szerzőségét, és ezzel együtt Sárbogárdi Jolánt a szöveg narrátorának minősítjük, vagy elfogadjuk Balassa állítását, miszerint Jolán saját paródiáját írta meg, ebben az esetben azonban Parti Nagy neve funkció nélkül marad. Harmadik lehetőségként az állhat még előttünk, hogy Balassa írását saját szerzői nevével való játékként fogjuk fel.

A szöveg olvasója azonban - bármelyik változat előfeltevéseit fogadja is el autentikusnak - végül logikai kelepcében találja magát, igaznak tartott premisszái önellentmondásba torkoltnak.

Jegyzetek:

1. Lásd: Parti Nagy Lajos: *Se dobok, se trombiták*.
2. Sárbogárdi Jolán: *A test angyala* (Jelenkor 1990/6) 521.
3. Michel Foucault: *Mi a szerző?* (Világosság 1981/7)
4. Uo. 29.
5. Uo. 30.
6. Gondoljunk pl. a Homérosz körül kialakult vitákra
7. Uo. 31.
8. Balassa Péter: *Liedérc* (Nappali ház 1995/4) 75.

9. Farkas Zsolt: Ki beszél? in: *Csipesszel a lángot* (Nappali ház Bp. 1994)
10. Uo. 249.
11. Farkas Zsolt: *Milyen bír lenni a szív - Kukorelly stílusának két jellegzetességéről* in: *Mindentől ugyanannyira* (JAK-füzetek, Bp. 1994) 103.
12. Babarczy Eszter: A belső tapasztalás in: *A ház, a kert, az utca* (JAK-füzetek Bp. 1996)
13. Uo. 66-67.
14. lásd: Jolánta Jastrzebska: Archaizálás és intertextualitás (Itk 1991/1) 48.
15. Szále László: Az elbűjt író nyomában (Élet és Irodalom 1987 május 29.)
16. Csokonai Lili nyilatkozata (Élet és Irodalom 1987/25)
17. Ineke Molenkamp-Wiltink: A női perspektíva szerepe Weöres Sándor és Esterházy Péter műveiben (Jelenkor 1994/6)
18. Jolánta Jastrzebska: Archaizálás és intertextualitás (ItK 1991/1)
19. „Igazi problémát okoznak azonban olyan utalások, amelyek már a szöveg felbomlásának a határán állnak. Ilyen pl. a Bolyai Jánosra vonatkozó szakasz, amely Lilinek már az előbb említett erotikus elmélkedésében szerepel: „Denique az örült matematikussal a végtelenben találkozáink hű paralelljeivel, amint voluptasban hőttünk volna bele, Johannus Bolyaival, appendixül.” E szakasz megírásához nélkülözhetetlen annak ismerete, hogy Bolyai a nem euklidészi geometria tételeit az Appendixben fejtette ki, ezt pedig Lili hiányos műveltsége következtében nem tudhatja. A szerző, aki matematikus is, a tőle megszokott módon, saját magára utal.” Uo. 61.
20. „Tulajdonképpen egy szellemes ötletnek filosz tréfa lett az eredménye. Ehhez viszont a történet maga túlságosan komor, gondoljunk csak arra, hogy ebben a rövid szövegben két öngyilkosságról, terhességmegszakításról, halálos balesetről és a főhős bénaságáról esik szó.” Uo. 61.
21. Uo. 61.
22. Szilasi László: A párbeszéd kudarcai (Harmadkor antológia 1989)
23. Uo. 173-174.
24. Uo. 179.
25. Hódosy Annamária: Száll a hattyú...(Tiszatáj 1993/10)
26. G. Flaubert: Bovaryné (Európa, Bp. 1984) 48; 74.
27. *A magyar nyelv értelmező szótára* (Akadémia, Budapest 1966)
28. Sárbogárdi Jolán: *A test anyyala* (Jelenkor 1990/6) 511.
(Jusson még eszünkbe Jolánta Jastrzebska kifogása a Tizenhét hattyúkkal kapcsolatban!)

29. Uo. 512.

30. Christa Bürger: *A nők dilettantizmusa* (Helikon 1994/4)

31. A vágnak az itt említett termékeny erőként való felfogásához a következő nevek kapcsolhatók: Spinoza, Nietzsche, Bataille, Deleuze

32. Platón, Hegel, Lacan nevével jellemezhető hagyomány

33. Balassa Péter: *Minden rendbe' van* (Jelenkor: 1990/6)

34. Csetri Lajos: *Weöres Sándor: Psyché* (Kortárs 1973/4) 681.

35. Balassa Péter: *Minden rendbe' van* (Jelenkor: 1990/6)

36. Uo. 525.

Bibliográfia

- BABARCZY Eszter: *A belső tapasztalás* in: *A ház, a kert, az utca* (JAK-füzetek, Bp. 1996)
- BALASSA Péter: *Liedérc, Parti Nagy Lajos, a szociális realista* (Nappali ház 1995/4)
- BALASSA Péter: *Minden rendbe' van* (Jelenkor: 1990/6)
- BARTHES, Roland: *A múltól a szöveg felé* (Pompeji 1991/3)
- BELSEY, Catherine: *A szubjektum megszólítása - A kérdő szöveg* (Helikon 1995/1-2)
- BÜRGER, Christa: *A nők dilettantizmusa* (Helikon 1994/4)
- CSETRI Lajos: *Weöres Sándor: Psyché* (Kortárs 1973/4)
- CSOKONAI Lili: *Tizenhét hattyúk* (Magvető, Bp. 1987)
- Csokonai Lili nyilatkozata* (Élet és Irodalom 1987/25)
- ECO, Umberto: *Levél az eszményi olvasónak* (Pompeji 1991/3)
- ERŐS Ferenc: *Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája* (Thalassa 1993/2)
- ESTERHÁZY Péter: *Tizenhét kitömött hattyúk -fontoskodás* (Jelenkor 1987/12)
- FARKAS Zsolt: *Ki beszél?* in: *Csipesszel a lángot* (Nappali ház 1994)
- A lacani szubjektumról* (Pompeji 1994/1-2)
- Milyen bír lenni a szív - Kukorelly stílusának két jelegzetességéről* in: *Mindentől ugyanannyira* (JAK-füzetek, Bp. 1994)
- FLAUBERT, Gustave: *Bovaryné* (Európa, Bp. 1984)
- FOUCAULT, Michel: *Mi a szerző?* (Világosság 1981/7)
- A diskurzus rendje* (Holmi 1991/7)
- Goethe és Schiller levelezése* (Gondolat, Bp. 1963)
- GYÓRFFY Miklós: *Tizenhét hattyúk* in: *Új magyar prózaszemle* (Jelenkor, Pécs 1992)
- HÓDOSY Annamária: *Száll a hattyú...*(Tiszatáj 1993/10)
- JASTRZEBSKA, Jolánta: *Archaizálás és intertextualitás* (Itk 1991/1)
- JUHÁSZ Béla: *Szerep és valóság* in: *Irodalom és valóság* (Szépirodalmi, Bp. 1973)
- KENYERES Zoltán: *Pillantás a Psychére* in: *Tündérsíp. Weöres Sándorról* (Szépirodalmi, Bp. 1983)
- KISS Attila Atilla: *A jel-ölő szubjektum(a)* in: *Remix* (deKON-KÖNYVek 6. 1996)
- Ki olvas? - Posztszemiotika* (Helikon 1995/1-2)
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk* (Kortárs 1987/12)

Esterházy Péter (Kalligram, Pozsony 1996)

MARGÓCSY István: *Parti Nagy Lajos: A hullámszó Balaton* in: „Nagyon komoly játékok” (Pesti Szalon, Bp. 1996)

MÉSZÁROS Sándor: *A kritikus olvasó — Esterházy Péter műveinek recepciója 1989-ig* (Alföld 1989/1)

MILLER, J. Hillis: *A kritikus mint házigazda* (Filozófiai figyelő 1987/3-4)

MOLENKAMP-WILTINK, Ineke: *A női perspektíva szerepe Weöres Sándor és Esterházy Péter műveiben* (Jelenkor 1994/6)

MOLNÁR Ildikó: *Helyesírási és hangtani régiségek Weöres Sándor Psyché-verseiben* (Nyr. 1978/12)

PAGE, Adrian: *A drámaíró halála* (Gondolat-Jel 1994/1-2)

SOMLYÓ György: *Fiú vagy lány? — Megjegyzések Weöres Sándor Psychéjéhez* (Újírás 1972/8)

SZÁLE László: *Az elbűjt író nyomában* (Élet és Irodalom 1987 május 29.)

SZILASI László: *A párbeszéd kudarcai* (Harmadkor antológia 1989)

SZIRÁK Péter: *Az Úr nem tud szaxofonozni* in: *Az Úr nem tud szaxofonozni* (JAK-füzetek, Bp. 1995)

TAKÁCS József: *A nyelvről és a másikról* (Harmadkor 8.)

Vita Foucault írásáról (Világosság 1981/7)

WEÖRES Sándor: *Psyché Egy hajdani költőné írásai* in: W.S. Egybegyűjtött írások (Magvető, Bp. 1975)

Egy fiktív személy (f)eltüntetése

Orbán János első, *Hümeriáda* című kötetének értelmezését legcélszerűbb annak mottójával — „Árnyékom a vers. Úgy születik, hogy te rámragyogsz.” — kezdeni, mely a mű alapvető kettősségeibe történő bevezetés metaforikus folyosójaként áll a könyv élén.

A műalkotás léte eszerint feltételez, sőt megkövetel egy tekintetet, amely épp úgy vágyik a szövegre, mint ahogy a megszületni vágyó szöveg szerzője vágyik olvasójára.¹ E két pillantás erotikus egymásbafonódásából kibontakozó vers pedig a szerző alteregója, a tér egy általa behatárolt részének negatív kópiája, a szerzői én megkettőzése. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy a kötet versei — egy igen egyszerű megfeleltetés révén — olyan helyes megoldásra váró feladványok, furfangos találósversek lennének, melyek egyetlen hibátlan megfejtése, és egyben kulcsa a művek által immár kiismerhetővé tett, homogén alkotói szubjektum volna, hanem azt, hogy e viszonyban az „én” — szövegeihez hasonlóan — önmagát is nyelvi hálózatok sokdimenziós tereként, nyelvi effektusként értelmezi.

Ha viszont elfogadjuk Roland Barthes állítását is, mely szerint „a szövegnek szüksége van saját árnyékára: ez az árnyék egy kicsit ideológiából, egy kicsit szubjektumból van”², úgy a mottó nem egyszerűen egy szövegtest és egy szöveggént felfogott test, illetőleg egy figyelmes tekintet kölcsönös függőségét állítja, hanem lehetőséget nyújt arra, hogy a fénysugár irányát megváltoztatva a szöveget egy jóval tágabb viszonyrendszer árnyékbirodalmából éles kontúrokkal kirajzolódó, fénylő entitásként is lássuk.

E kettős megközelítés eredményeképp Orbán versei a fény-árnyék, állítás-tagadás, azaz a beteljesülés és a hiány közt tátongó szakadék fölött egyensúlyoznak. Ezt a kötélháncot, a terek közti finom imbolygást a három ciklusból felépülő kötet középső egysége szabályozza, ugyanis a Hümeriáda-ciklus verbális struktúrájából kirajzolódó, az ellentétes pólusokat egy heterogén szerkesztettségű nyelvi közzé látszólag játékosan összemosó beszédmód sűrítetten foglalja egybe a kötet egészének jellegzetességeit. A *Lapszélversek* és *A város is hordoz csodákat* című ciklusok így e centrumképző szövegcsoporthoz fényében (árnyékában) válnak értelmezhetővé. Az antik tragédiákat idézően fenséges pátoszt sugalló cím

a fenti tulajdonságokkal viszonylag kevésbé bíró lírikusra, Troppauer Hümérre utal, aki — egyebek közt Vanek úr, a titkárok gyöngye, vagy Török Szultán, a fáradhatatlan levelező mellett — a Rejtő panoptikum egyik legmaradandóbb figurája. Sőt, e jeles költőt a Hümériáda-ciklus néhány versének *szerzőjeként* tünteti fel O. J. D., ami viszont tovább bonyolítja az alkotói szubjektum értelmezésének e kötet szempontjából igen fontos problematikáját. E versek címét ugyanis már ismerhetjük *Az előretolt helyőrség* című regényből, tudjuk tehát, hogy a troppaueri oeuvre valóban tartalmazza e műveket. A versek teljes szövegével azonban most szembesülhetünk először, minthogy regénye folyamán Rejtő sajnálatos módon mindvégig megőrizte Troppauer életművének ezoterikumát. Ha tehát elfogadjuk, hogy e szövegek valóban autentikus Troppauer-művekként olvasandók, úgy O. J. D. e versek egyszerű közreadójává fokozódik le, ami viszont azt jelenti, hogy a maga részéről fragmentálisnak tekint egy már létező szöveget — Rejtő Jenő regényét —, és a törések közt mutatkozó hiányokat Rejtő társszerzőjeként kívánja kitölteni. Ebben az esetben viszont nyomban megkérdőjelezhetővé válna az imígyen közreadott versek hitelessége — s ezáltal persze a társszerzői státusz nimbusza is —, ugyanis *Csuklógyakorlat* című kötetében Parti Nagy Lajos már 1986-ban publikált egy Troppauer Hümér által szignált verset *Holnap indul a század csuklógyakorlatra*³ címen, ami O. J. D. könyvében önálló műként ugyan nem szerepel — annak ellenére, hogy Rejtő szerint ez az eposz volt Troppauer kedvenc alkotása — ám *A Szahara álomvilágába merengek* című írása intarziaként mégis tartalmazza e mű címét: „Mikor hajnali csuklógyakorlatra indul a XX. század, (...)”. Ilyenformán viszont ez az Orbán által közreadott szöveg nyilvánvalóan nem tekinthető hiteles Troppauer-alkotásnak, minthogy abba már a Parti Nagy kötetben napvilágot látott Troppauer-mű továbbértelmezett, torzított változata is beleágyazódik.

Ha viszont — egy jóval termékenyebbnek tűnő elképzelés szerint — e műveket Orbán szerepverseiként kezeljük, úgy egy olyan értelmezési lehetőséghez juthatunk, mely szerint e versek szerzői jogának Troppauerre való átruházásával O. J. D. az apaként felvállalt szerző-előddel szembeni főhajtáson túl egyrészt egy jól ismert borgesi tettet hajt végre egy fiktív szerzői életmű (re)konstruálásával, másrészt pedig hangsúlyosan jelzi, hogy az a bizonyos „benső hit”, amely a hagyományos elképzelések szerint minden alkotás metafizikus gyökere lenne, jelen esetben maga is pusztán szöveg, melynek interpretálásával újabb szövegek hozhatók létre; az alkotás

így tehát nem lesz más, mint értelmezés.

Így — miután a *Hümériáda* virtuális szerzője maga is szöveg, jelölők sora — Orbán János saját autoritását feladva az e jelölők által meghatározott függőségi viszonyban véli megragadhatónak saját szerzői identitását. Minthogy azonban ez már egy pre-textus bekebelezése nyomán kialakított személyiség, nyilvánvalóan nem kezelhető autentikus egységként, sokkal inkább egy plurális színjáték tereként, ahol különböző nyelvek versengenek egymással. Ezek közül a legmeghatározóbb beszédmód persze Troppauer Hümér diszkurzusa, ami domináns szólamként a kötet egészének intonációját uralja. A *Hümériáda* verseit a rejtői alapszöveg interpretációiként felfogó olvasat lehetőséget nyújt annak vizsgálatára, hogy mit és milyen módon épített bele szövegeibe O. J. D. a troppaueri világképből, azaz hogy milyen is e saját eredetüket Oidipuszként kutató írások olyannyira vágyott Apa-képe. Így hát Orbán írásai (és ezek értelmezései) mélyén Eco kérdésének visszhangja morajlik: „hogyan találjunk rá az igazságra egy hamis szöveg pontos rekonstruálása által?”⁴

A *Hümériáda*-ciklus mottója — „Ó Szahara, te királynője a pusztáknak, áldott a por, mellyel a nagy költőt üdvözlöd!” — mely Troppauer egykori felkiáltását idézi, meglehetősen ironikusan reflektál a magyar tájköltészet egy fontos toposzára. Irodalmi hagyományunkban ugyanis a honi táj, a haza fogalma gyakorta metaforizálódott a „puszta” képében, magába sűrítve az ott élőkkel szemben érzett, sorsmeghatározottságokon nyugvó közösségvállalás eszméjét is. Ezt az elhasznált és számára már érvényét veszített metaforát cseréli föl O. J. D. egy olyan képpel, mely saját léthelyzetéhez kapcsolódóan értelmezi át, fogalmazza újra elődei hagyatékát. E gesztusban egyszerre van jelen az ősök kényszerű felvállalásának kikerülhetetlen volta, ill. e tény ironikus beismerése, valamint a rajtukvaló túllépés mozzanata, amely — tekintetbe véve Troppauer Hümér költői nagyságát és a szaharai por „áldott” jellegének igen kétséges voltát — szintén az irónia eszközével valósul meg. Másrészt viszont a sivatagi táj, amely itt költői térként, a lét keretként jelenik meg — ami egyúttal a ciklus verseinek is állandó háttere -, már meglehetősen tragikus konnotációkkal bír, hiszen a megállíthatatlan pusztulást, a végtelen tér gyilkos magányát, vagyis az élet tökéletes lehetetlenségét is sugallja, a beláthatatlan szabadság jelzése mellett. E vidék nyilvánvalóan nem anyaföld, nem jelenthet otthont, és valóban: Troppauer és társai, a ciklusban is felbukkanó Rejtő-figurák mindannyian idegenlégiósok. Az idegenlégiós lét,

mint alapvető élethelyzet, más-más aspektusaiban a kötet egészét metaforikusan meghatározó, koherens szerzői pozícióként jelentkezik. Egy olyan fiktív identitás felvállalásaként, amely tagadja az otthonhoz, mint eszmei sorsközösséghez fűző kötelék létét, és amely így önmagát egy bilincsektől mentes, minden tekintetben szabad, plurális személyiségként definiálhatja: „Miért fontos, hogy hol születtem,/ ha Párizs combjai között éppúgy/ érzem magam, mint Prága sörében?!/ Budapest utcáit is nyaltam,/ de éppoly keserédes volt, mint Orán/ vagy Sidi Bel Abbés avagy Melilla/ bordélyaiban a női ágyék.” (A meggy érik? Vagy a banán?)

E szabadság nem csak a mindenkori élettértől való függetlenség tényét, illetőleg ennek deklarálhatóságát jelenti, hanem a magánvaló szubjektumtól való függetlenséget is, vagyis az „én”-nek egy olyan képlékeny szövegkönyvként történő felfogását, amely — Nietzsche nyomán — nélkülözi a kanti középpontot, miáltal a körülményektől függően a legváltozatosabb szerepek válnak verbalizálhatóvá általa. Jól példázzák ezt azok a Rejtő-figurák, akik — mint Hlavács, Kréta vagy Galamb — Orbán verseiben is szereplőként tűnnek fel, s akiknek ön-azonossága már a rejtői alapszövegben kétségessé válik. Hlavácsot, a cipészt például, megnyilvánulásai alapján hosszú ideig titkos őrnagyként kezelik, míg a nyilvánvalóan hülyének tekintett Krétáról senki sem sejti, hogy Yves őrnaggyal azonos; Troppauer pedig, aki betegre veri a fél légiót, egyúttal lírai költő is, aki e minőségében önmagát egy virághoz hasonlítja. Ezt az állapotot az *Én egy virág vagyok* (2) egyik sora a következőképp írja le: „saját magamban én vagyok a vendég”.

Míg tehát a *Hümeriáda*-ciklus világában a szubjektum egy többdimenziós játéktérben önmagától is szabadon lebeghet, addig az itt még frivol kiváltsággként megjelenő idegenség *A város is hordoz csodákat* ciklusban már csak önnön árnyaként sötétlik, egy vágy negatív lenyomataként, ami már csak hiányként képes utalni önmagára.

E kettősség az *Ott volt a hülye Kréta is* című versben a vágy és a beteljesülés közti átléphetetlen határt érzékeltetve a következő sorokban kapcsolódik össze: „s a valóság csak arra jó már, hogy/ táplálkozhassék az álom.”

Az idézett mondat egy köztes terepen egyensúlyozva egyszerre képes láttatni a tér mindkét oldalát, egy semleges meta-pozíciót hozva létre, ami anélkül sűríti magába a hiány örömét és az öröm hiányát, vagyis az „idegenség” állapotának ambivalens sajátosságait, hogy bármiféle belehelyezkedést előírna a szerző szempontjából, aki itt tehát egy neutrális

szubjektum hangján szólal meg. E hang *A város is hordoz csodákat*ban sötétté árnyalódik, s egy olyan beszélő sejlik föl mögötte, aki teherként hordozza saját kívülállóságát, aki a valóság szorításában, vágyait feladva próbál a neki rendelt sivár térből némi örömet kicsikarni, míg a *Hümeriáda*-ciklus vaskos iróniája, gyakran Villont idéző hangvétele egy pragmatikus örömelven nyugvó, beteljesülő szabadságot ígér. Az irónia és a szabadság egymást feltételező kapcsolata e ciklus egyik konstitutív eleme, melynek megragadásához most Kierkegaard elképzeléseit hívom segítségül, nézetem szerint ugyanis e gondolatok az Orbán-szövegeket átítató ironikus szabadságfogalom mibenlétét igen pontosan fogalmazzák meg.

A dán filozófus az ironikus szubjektum, az általa létrehozott szöveg és a valóság egymáshoz való viszonyát próbálja meghatározni.⁵ Idevágó nézete szerint „az irónia a szubjektivitás meghatározása. Az iróniában a szubjektum negatívra szabad, mivel a valóság, melyből tartalmat kell kapnia, nincs jelen, a szubjektum mentes a kötöttségektől, melyben az adott valóság a szubjektumot tartja.”⁶ Ennek következtében az „ironikus kilép saját korának soraiból, és vele szemben foglal állást”.⁷ Így jön létre az irónia kierkegaardi definíciója, mely szerint az nem más, mint „végtelen, abszolút negativitás. Negativitás, mert a tagadáson kívül semmit sem tesz; végtelen, mert nem ezt vagy azt a jelenséget tagadja; abszolút, mert az, aminek az erejénél fogva tagad, magasabb valami, ami viszont nincsen.”⁸ Az egyes műalkotások többé-kevésbé ironikus volta a fentiekből adódóan Kierkegaard szerint azt eredményezi, hogy „minél több az irónia, annál szabadabban és költőibben lebeg alkotása felett a művész. Az irónia ezért nem korlátozódik pusztán a költemény egy pontjára, hanem jelen van annak teljes egészében, úgy, hogy a költeményben látható irónia ismét csak ironikusan uralt. Az irónia ily módon egyidejűleg a költőt és a költeményt is szabadabbá teszi.”⁹

A *Hümeriáda* versek e szellemben pontosan a semmi és a valami, a fény és az árnyék dichotómiáján pozicionálisan felülemelkedő szerzői szubjektum hangján szólalnak meg, aki azonban, helyzetéből fakadóan, pontosan átlátja és magába olvasztja az általa ironikusan meghaladott álláspontok mindegyikét. Az idegenlégiós-lét egy következő fontos aspektusát — az állandó harci készültség kényszerét — vizsgálva O. J. D. költői szerepvállalásának újabb meghatározó jegyei tűnhetnek elő. Sem a ciklust bevezető *Én egy virág vagyok*, sem pedig az *Ars* című vers nem hagy különösebb kétséget afelől, hogy Orbán a költői státusz megszerzését olyan ütközetek eredményeképpen képzei el, ahol a költőnek erőszak révén kell

érvényesítenie önmagát akkor, ha az utókor nyájas ítéletére való türelmes várakozás helyett már idejekorán legitimálni akarja önnön művészi mivoltát. „Én vagyok az első költő,/ aki nem penészes szájával,/ hanem öklével védi verseit.” — írja az *Én egy virág vagyok*ban, illetőleg „bár a poézis csak homok, folytatni buzdított a vér,/ amely azok orrából ömlött/ kik azt mondták, versem mit sem ér.” — tudjuk meg az *Ars* soraiból. E hangütés a József Attila-i „Tiszta szívvel betörök, ha kell, embert is ölök” fenyegetésének ezredvégi változata. Világos, hogy Orbán az „én költő vagyok” kijelentést austeni értelemben performatív megnyilatkozásnak tekinti, azaz nem egy állapot lehetséges leírásának, hanem nyelv általi cselekvésnek, melyre tehát az igaz-hamis kategóriák egyike sem érvényes.

Ám ha a költő-szerep elfogadtatása — az idegenlégió törvényei szerint — csak agresszió árán valósulhat meg, úgy könnyen belátható, hogy a légiós fegyver, a bajonett esetünkben a nyelvvel azonosítódik, Orbán szövegei pedig egy nyelvi háború csatateréiként tárulnak elénk, ahol a hatalom megszerzésének eszköze a szuronyként használt szó. O. J. D. diszkurzusa valóban megglehetős agresszivitással támad neki a költői nyelv kanonikus struktúráinak; beszédmódja nyomán életképtelenné válnak, vagy szétroncsolódnak olyan hagyományos toposzok, mint pl. az anyakép verbalizálása az *Ars hümerica, mely átcsap anyja siratásába* utolsó soraiban: „ó anyám, te hibbant hatyú, pizsmogó puhány/ (...) te bolhás csillag, köhögő magány!”, de ennek nyomán deformálódik az alkotói magány és ihletettség misztériuma is *A hashajtó ihletről* című szövegben. A kanonikus költői nyelvezet elleni támadás látványos demonstrációja az *Arénázás, csak úgy* szótára, mely tüntetőleg nem látszik tudomást venni azokról a korlátokról, melyek köré a poétikus nyelvhasználat illendő módon betagozódhat; e korlátok negligálásával tehát éppen ezek érvényességére, azaz egy konszenzus legitimitására kérdez rá. E gesztus a ready-made-ek hajdani provokációját ismétli, amennyiben épp úgy nem transzponálja tárgyát egy elfogadott művészi kódrendszerbe, hanem magát a puszta objektumot (amely, jelen esetben, mondjuk, a nyers erőszak) teszi közszemlére. A mélyén rejlő kérdés pedig akképp fogalmazható meg, hogy t.i. ki vagy mi képes szavatolni egy produktum művészi voltát, ha nem maga az alkotói szándék, azaz léteznek-e olyan örök, metafizikus premisszák, amelyekhez képest határt lehetne vonni művészet és nem-művészet közt a tekintetben, hogy e transzcendáliákból mennyit sikerült önmagukba építeni. Amennyiben ugyanis lemondunk a platóni ideák minél hűbb tolmácsolásának eszméjéről, úgy a művészet fogalmának definíciójából

nyomban eltűnnek az égi visszhangok, minek következtében a jelentésadás értelmezői tevékenysége jelöli ki a műalkotások fétikus státuszát. Az éghez fűző kötelékek ilyenén elvágása természetsszerűleg a költői szöveg születésének ihletett pillanatait verbalizáló versekben is új metaforikát teremt, igencsak testies formában jelenítve meg a mű létrejövetelének folyamatát. Az *Ihletre várva* szövegében ugyanis az alkotó elme olyan excrementumhoz hasonlítódik, melyre — zsírtalan volta miatt — csak elvétele szállnak a „poézis legyei”, *A hashajtó ihletről* szóló tudósítás pedig a szellemi megtermékenyülés magasztos pillanatának következményeként egy kiadós hasmenést nevez meg, melynek kínos folyamata nyilvánvalóan az írás tevékenységének, gyümölcse pedig az alkotás eredményének, a kész műnek metaforájaként értelmezendő. (Talán az sem érdektelen, hogy a Troppauer-versek helyszíne, a Szahara, némi redukció segítségével épp e jelölőre korlátozható.)

Ez az elképzelés már jócskán messze van a szellem tiszta fényét materializáló, bálványként tisztelt műalkotásról szóló doktrináktól, viszont meglepő közelséget mutat a Mr. Josiah Pen által — Hamvas *Karneváljának* lapjain — kifejtett „kakológia” nevű filozófiai irányzattal.

E szerteágazó elmélet részletesebb ismertetésétől eltekintve most csak annyit, hogy a kakológia tudománya — Orbánhoz hasonlóan — szintén lényegi összefüggést állapít meg a szellem izgalmi állapota és a gyorslefolyású emésztés között¹⁰. Az alkotótevékenység testi kielégülésként történő felfogása realizálódik Orbán két másik költeményében, a *Hajnali rózsák a Szahara fölött* és *A Szahara álmvilágába merengők* címűekben is, ám ezekben a szexuális beteljesülés felidézésének metaforikus képeivel.

A *Hajnali rózsák...*-ban a költő és a természet merőben platonikus egygyeolvadásának romantikus víziója válik tökéletesen érzékivé: „magába húz/ a mindenségnek ez az őrijtő ágyéka,/ szavak fröccsennek ki belőlem:/ megannyi hajnali rózsák,/ — megtölteni a végtelenség vázáját.”

Míg itt az egyértelműen nőnemű princípiumként metaforizált Természetbe történő behatolás eredményeképp ejakulálódó vers még „kertté varázsolja a csöndet”, azaz a mindent elárasztó gyönyör a világot is át-erotizálja, élvezhetővé varázsolja, addig *A Szahara álmvilágába merengőkben* az erotikus alapszituáció („föl s alá rángatom a bőrt az emlékezés vesszején”) magányos gyönyöre csak időlegesen tudja átlényegíteni a sivár realitást, hiszen a beteljesülés, azaz a gyönyör-szöveg megszületése utáni kijózanító pillanatban az illúzió „eltűnik, már a nedves

felt sem látszik a homokon, már nem is álomvilág a Szahara. megyek dolgomra.” az alkotás tehát nem hoz megváltást, csak pillanatnyi megkönnyebbülést, a képzelet nem tudja maga alá gyűrni a valóságot, a művészet hosszú távon képtelen elviselhetővé tenni az életet. Így hát a gyönyör akarása, bár szándéka szerint a pusztulással való szembeszegülés pillanata, mégis magában rejtje az elmúlás kikerülhetetlenségét. Az erotikum és a halál összefonódása — mely a kötet egészén átívelő alapélmény — igen konkrétan jelenik meg a *Melyben babáját siratja* első sorainak: „Már szappanos kötéllel nyakamban/ készültem utolsó élvezésre” de Sade utalásában, illetőleg azokban a — lacanológusoknak remek csemegét nyújtó — szövegekben, amelyekben a szexualitás és a halál az Anya emlékképével mosódik össze. Ilyen például az *Anyám, te vagy árva fiad csillaga*, de ilyen összefüggésbe kerül az anya vágyképe *A szahara álomvilágába merengésekben* is, sőt ez körvonalazódik a *Melyben babáját siratja* és az *Ars hümerica...* együttolvasásának eredményeképp is, miután e versekben a halott anya, illetőleg az elveszett szerető utáni vágyakozás miatt az anya, eggyefonódva a szerető képével, szintén az erotikum tárgyaként jelenik meg.

úgy vélem azonban, nem lenne érdemes koherens elméleti keretek közé kényszeríteni e szövegeket, minthogy bennük — ironikusan uraltak lévén — inkább csak frivol célzások révén jelentkeznek bizonyos teóriák. Ha tehát megfogalmazható valamiféle viszony az Orbán-versek és korunk barokkos történeteket fabuláló, teoretikus hajlama közt, úgy ez egyfajta ellenszegülésben lenne megragadható, amely alapvetően kételkedve szemléli napjaink mítikussá avanszált elméleteit. Ez mutatkozik meg pl. az *Én egy virág vagyok* (2) kezdő sorában („Bennem-létem útjának negyedén”), amely a Dante-utalás mellett Heidegger patetikus „Dasein”-ját is kellő gúnnyal fosztja meg emelkedett hangulatától, vagy *A meggy érik? Vagy a banán?* egy passzusában („És nem csak benned volt jó, anyám!”), amely a pszichoanalízis önmagát túlságosan komolyan vevő elbeszélésének könnyed átlépése, minthogy az anyaméh utáni vágyakozás közhelyes gondolatának tagadása mellett egy ténylegesen megvalósult incesztus nem is túl jelentőségteli voltára is utal.

E két példa is jelzi, hogy Orbán igen fontos költői módszere a redukció, melynek segítségével nagy elméletek és szövegek profanizálódnak minimális foszlányokká. E gesztusban nincs jelen a veszteség fölött érzett keserűen lemondó fájdalom, inkább az elődök terhetől való megszabadulás öröme mutatkozik meg. Ez a játék fogja össze a *Lapszélversek* ciklusát, melynek szövegei Troppauer Hümér már körvonalazódott világlátásának

és költői nyelvének jegyében fogantak. Ismét utalnék a légiós-költő bajonettként alkalmazott diszkurzusára, amely e ciklusban olyan vágásra is alkalmas eszközként tűnik föl, amelynek segítségével a költő-elődök csonkolása, redukálása, tehát kasztrációja végezhető el. Legpontosabb példája ennek az *Egy ballada redukciója* című vers, amely Arany János viszonylag terjedelmes, elvileg megrendítően komor művének négysoros összefoglalását nyújtja. Úgy vélem, Ady, Babits, Berzsenyi, József Attila vagy Kosztolányi felidézése Orbán részéről nem a H. Hesse-i üveggyöngyjáték magasztos szellemi kalandját, vagyis a kultúra távoli gyöngyszemeinek kombinációiból létrehozható új értékek megalkotását jelenti, hanem azoknak a maradványoknak az összeszedetettségét, amelyek a nyelvi csatatéren heverő áldozatok (szöveg)testéből még menthetőnek tűnik. A fent említett költők sorainak szövegbe ágyazásával, gondolataik átírásával, szintaxisuk szétrombolásával nem egy új, Orbán által felszínre hozott jelentés rendelődik hozzá az illető alkotókhoz, azaz sem egy mű egész, sem a költő-előd nem értelmeződik újjá Orbán szövegei nyomán, hanem épp ezen autoritások helyreállításának, újrafogalmazásának feleslegessége érzékeltetődik általuk. E szövegek az elődök műveinek olyan travesztiáit nyújtják, melyekben nyoma sincs a velük szemben érzett áhítatos tiszteletnek. A rajtuk végrehajtott interpretatív kasztráció az elődök műveit apai hatalmuktól, (férfi)erejüktől fosztja meg, s e hatalomátvétel nyomán Orbán szövegei immár magukat tekintik az autoriter tekintély birtokosának, megfordítva ezzel az — időbeliségből is adódó — alá-fölérendeltségi viszonyt. A költői corpusok tehát ez esetben valóban áldozatok egy testüket könnyedén feláldozó, jókedvű totemvacsorán.

A függetlenségnek, az erőnek és az iróniának egy heterogén szerzői én általi demonstrálása e ciklus verseiben — mint erre már utaltam — Troppauer szellemében fogant, tehát a *Lapszélversek* mélyén is a rejtői pretextus nyelvjátéka morajlik. A kötet utolsó ciklusa azonban, lemondva a megváltás lehetőségét nyújtó illúziók örömről, az iróniáról, sőt a harc vállalásáról is, a gyönyör másik oldalát, a kikerülhetetlen pusztulást mutatja be. Az itt szereplő első vers (*Az idő volt, akit megöltem*) — mely egyébként a kötetnyitú *A szárnyas idő árbocomra szálltra* utal vissza — az időből való kilépést már nem a kötöttségektől való megszabadulásként értelmezi, ahogyan a *Lapszélversek* és a *Hümeriáda* lebegő szubjektuma teszi, hanem bénító súlyként: „Az idő volt, akit/ megöltem. Tettem értelme homályos./ A holttest most nyakamba kötve/ lóg, terhe akár a vijjogás. Az idő/ kényelmetlenségét az időtlenség nyomorára cseréltem fel.” A

szabadság és a képzelet trükkjeinek előző két ciklusban történt eljátszása után lelepleződik ezek illuzórikus volta, ennek megfelelően az itt megjelenő szubjektum már csak saját fizikai valójának súlyát érzékeli, a neki rendelt tértől és időtől való megszabadulás minden reménye nélkül. A szabadság eszméje ebben a keretben távoli vágykép, üres jelölő, melyhez már nem kapcsolódik jelentés. Megragadhatatlan tehát, annak ellenére, hogy a repülés, vagy a szárnyak említése több szövegben is előfordul, ám egy versből sem tudjuk meg, milyen is az a képzelt birodalom, ahová e módon el lehetne jutni. Mindig csak a tér innenső oldalát, az önmagába dermedt valóságot látjuk, mint a *Városok fölött* kezdő soraiban: „Városok fölött repül,/ ahol a megszokott falak közt/ képzelődnek a szabadságról.” A vers további részei sem a lebegést, a határokon való felülemelkedés örömét artikulálják, hiszen a tekintet továbbra is a földre szegeződik, mintha a madárperspektíva csak arra lenne jó a beszélőnek, hogy minél tágabb látószögben tudja bemutatni az alant elterülő nyomort. „És nyirkos falak között/ nyálkás kis testek tervezik mégis/ a mindig langyos szabadságot. A szeme partján összegyűl/ a megőrzött indulatok homokja./ A vizes arcokon pereg. A penészt lassan beborítja.” A *házban* című versben pedig ezt olvassuk: „Szárnyáról a rozsdaport rázza. / Elröpül megálmodni álmát.” Ám miután ez a mű befejező sora, még azt sem tudjuk meg, sikerrek járt-e vajon a felemelkedés, magukról az álmokról pedig már végképp nem esik szó. Annál pontosabban tudjuk viszont meg a vers megelőző soraiból azt, hogy milyen is az a tér, ami menekülésre késztet. Az illúzió helyett tehát ismét a valóság lehangoló dominanciája billenti a föld felé a szöveg mérlegét. A kötetzáró *Séta* utolsó sora pedig — „A városban, ahol teste élhet” — szintén a csak testi, pusztán fizikai lét lehetőségét állítja.

A Szahara végtelen szabadságot nyújtó terepe helyett a város szűk terei és penészes falai nyilvánvalóan a bezártságot sugallják; míg ott a legváltozatosabb cselekvések öntudatos megvalósítása válik lehetővé, itt a mozdulatlan tárgyak uralják a szövegeket, melyek közül legtöbbször a „szögesdrót” (*Míg nem látszik a csöngetés, Test fürdik a városban, Ha kivirágzik is a szabadság, A házban*), illetőleg a „fal” képe jelenik meg (*Míg nem látszik a csöngetés, Városok fölött, A házban*). E meglehetősen egyértelmű és kellően elkoptatott metaforák itt az árnyék és a fény közti hajszálvékony peremet jelenítik meg, azt a sávot, amely a létezőt elválasztja a lehetségestől, s amelynek túlsó oldala a *Lapszélversekben* és a *Hümériáá*dában már felragyogott. E ciklus szövegei mögül egy olyan szubjektum képe rajzolódik ki, aki már nem rejtői, hanem camus-i értelemben tekinthető idegen-

légiósnak, akinek tökéletesen hiábavalóak arra irányuló sziszifoszi erőfeszítései, hogy egy ideális szféra komor árnyaként sötétlő tér peremén átlendülve gyarmatosítani tudja amaz elképzelt birodalmat.

A bajonettként használt nyelv, amely az előző két ciklusban a hatalom eszközeként teremtett új rendet a jelek (harc)terén, itt önmaga ellen fordul, azaz saját szövegtestét csonkolja minimális közlésekké, tárgyszerűvé redukált kijelentésekké. A szöveg így suicid módon önmaga megszüntetésére törekszik, ami természetsszerűleg vonja maga után a beszélő szubjektum eltüntetését, halálát is, amint ez két — József Attila remiszenciákat is hordozó — versből is kitűnik. Az egyik az „Egy lázmérő virágcserepben” című vers, amely egy (42 fokos lázban égő) láz-adó végakarataként saját temetésének körülményeiről rendelkezik. A sír földjét tartalmazó virágcserep már csak gúnyos fintorként idézi az „én egy virág vagyok!” felkiáltás harsány agresszivitását. A másik mű, a *Vázlat* című hátlapvers, melynek utolsó sora a „zavaros, langyos, sárga tó,/ fásult, rohadt és gyilkos éden”-ével a képzelet játéka helyett már szintén csak az elmúlás megváltását tudja szembeszegezni, az elmerülést „az ég vizében”. E sorral tehát a *Lapszélversek* és a *Hümeriáda* által konstruált játékos, plurális szubjektum, amely *A város is hordoz csodákat*ban fokozatosan semmisíti meg önmagát, végleg szertefoszlik egy József Attila-i képben.

Jegyzetek:

1. Vö. Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Osiris Kiadó, 1996.
2. I.m. 94.
3. Parti Nagy Lajos: *Csuklógyakorlat*. Magvető, 1986, 38.
4. Umberto Eco: *A Foucault-inga*. Európa, 1992, 559.
5. Sören Kierkegaard: „Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra.” In *Sören Kierkegaard írásaiból*. Gondolat, 1982.
6. I.m., 99.
7. I.m., 98.
8. I.m., 98-99.
9. I.m., 113.
10. Hamvas Béla: *Karnevál*. Magvető, 1985, II/23-24.

A Tanúság Hermeneutikája

1. Bevezető

1.1. Dolgozatom tárgya a *vértanúság* irodalomelméleti - filozófiai fogalma. Témája a *tanúság hermeneutikájának* feltárása, a tanúság szemantikájának kifejtése különös tekintettel az *egzegetikai tanúságfogalomra*.

Főbb kérdéseim: mely filozófia képes artikulálni a tanúság problematikáját? Milyen jegyek alapján jelölhetők ki a tanúság szemantikájának csomópontjai, és milyen ezeknek egymáshoz való viszonyuk? Hol a vértanúság helye az egzegetikai tanúságfogalom struktúrájához képest, és melyek a sajátosságai? Mi a vértanúság nyelve, milyen igazságot közöl, kinek szól, és hogyan értelmeződik? Van-e néma tanúság?

Céljaim: pontosítani a tanúság köznapi, jogi és egzegetikai fogalmát; megmutatni, hogy a vértanúság diszkurzív struktúrája a mártíriumot határtapasztalatként pozicionálja, és hogy a vértanúságot mint interpretációs aktust *inverz hermeneutikának* nevezhetjük; továbbá Nick Cave *And The Ass Saw The Angel* című regényét értelmezni, és elemzésén keresztül bemutatni, hogy a kidolgozott elmélet interpretációs stratégiaként is alkalmazható.

2. A módszer

2.1. A *tanúságot* mint filozófiai fogalmat tárgyaló munkák száma csekély. Bár a teológia és a bibliai hermeneutika számára mindig fontos kérdés és cél volt a tanúságtétel, a bizonyosság, a közbenjárás és a mártírium jelentésének és jelentőségének pontos megértése, e fogalmak, illetve az általuk denotált események problematizálására sokáig nem került sor. Különösen hiányoztak az olyan teoretikus megalapozottságú munkák, amelyek nem a tanúság értelmezésével, hanem a tanúsággal mint értelmezéssel foglalkoztak. Az utóbbi évtizedekben azonban egyre több elméleti szöveg irányult kifejezetten a fent említett kérdésekre: elsősorban

* Dolgozatom címét Paul Ricoeur tanulmányától kölcsönzöm. Ricoeur, Paul. 1987. (A hivatkozásoknál a magyar fordítás helyeire utalok.)

Paul Ricoeur egyes tanulmányai,^a és Jacques Derrida előadásai.^b Bár alapállásuk, kérdésfeltevésük és céljuk természetesen különböző, dolgozatomban mindkettejük tanúságfogalmának értelmezésére kitérek.

2.2. A tanúsággal kapcsolatos vizsgálódások központi, önreflexív és legitimáló kérdése, hogy melyik filozófia vállalja fel a tanúság problémáját.^c A minimális kritérium, hogy a filozófia számára az abszolút kérdése értelmes kérdés legyen,^d a hermeneutikára vagy egy ricoeuri terminussal a *hit hermeneutikájára* szűkíti az elméletek körét. A kérdésfeltevés módjával egyrészt legitimálódik a hermeneutika mint elmélet, másrészt diszkreditálódnak bizonyos racionalista, dekonstrukciós vagy akár pszichoanalitikus háttérű stratégiák. Fontos azonban megjegyeznünk, hogy a hermeneutikát mint módszert az említett szükséges kritérium még nem jelöli ki. Amennyiben azonban az abszolút értelmességének kérdését a reflexióhoz közelítjük, megmutatkoznak a hermeneutikai módszert kijelölő indexek. Az abszolútra vonatkozó kérdés értelmességét ugyanis a válasz lehetősége adja, vagyis az abszolút jelentésessége kritérium a filozófiai módszer számára. Látnunk kell továbbá, hogy az abszolút jelentésessége intencionált aktus. Az abszolút mindig a kérdező tudat számára értelmes, mindig valaki számára nyilatkozik meg, mégpedig a kérdező tudat mozgásában: az abszolút igenlésében^e mint reflexív eseményben.^f A racionalista diskurzusokban érthető okokból nem lelnénk olyan kódot vagy értelmezési modellt, mellyel az abszolút értelmességének hovatovább szinonimájaként olvashatnánk a tudat reflexív mozgását. Megismerő mozgáson azt az oszcilláló játékot értem, amelyben a tudat reflexiója a tudatot nem alkotó pólust is érint. A tudatosság itt nem önmagát, hanem az abszolútot tapasztalja, tételezi úgy, ahogy az abszolút önmagát feltárja,

^{a)} Ricoeur, Paul. 1987, 1995.

^{b)} Derrida, Jacques. 1994.

^{c)} A kijelölendő módszernek a tanúság kérdését teljes mélységében kell tudnia vizsgálni, így szükségszerű, hogy a legmagasabb szintű kritériumnak is meg kell felelnie.

^{d)} Ricoeur, Paul. 1987. 273.

^{e)} Uő. 1987. 274; 1995. 41-44.

^{f)} A megnyilatkozás tehát már mindig interpretációt feltételez.

megmutatja. A hermeneutikát az abszolút megtapasztalásának igénye, lehetősége és adekvát módja jelöli ki a tanúság kérdését felvállalni tudó filozófia metódusává. Szét kell ugyanis választanunk a tudat szubjektivistá fogalmi gondolkodását^a az abszolút igenlésétől és megtapasztalásától. Előbbit mint a metafizika strukturális meghatározottságait, tárgyiasításait meg nem haladó, nem önreflexív mozgást nem tekintjük alkalmasnak a tanúság kérdésének megértésére. Az abszolút igenlést azonban - definíciója alapján - éppen a reflexió teszi képessé a tapasztalat megragadására. Az önmagát mindig újra definiáló, az abszolútot igenlő tudat és a tanúságban megmutatkozó abszolút értelmező dialógusa a hermeneutikai kör modelljével írható le.^b A dialógus módusza a tapasztalás, nyelve pedig sajátos meghatározottságokkal bír. Azt mondhatjuk, hogy a tanúság kérdésének tétje az abszolútról szóló tapasztalat és megértés. Ennek vizsgálata és értelmezése az abszolútot igenlő és megtapasztalni képes tudatot tételező filozófia feladata, amelynek módszere a hermeneutika.

3. A tanúság szemantikája^c

3.1. A tanúság szemantikájának három szintjét különíthetjük el, főleg jelentéstani szempontok alapján, de a struktúra határait a pragmatikai dimenzióval kijelölve. A három szint a *köznapi* vagy *empirikus*, a *jogi* és az *egzegetikai*.

3.2.1. A szó előzetes köznapi jelentésében^d *tanú* az, aki valamit látott, hallott, vagy bármi más módon tapasztalt, és arról valakinek beszámol. Az értelmezésben különös figyelemmel kell fordulnunk afelé, hogy a

^a) Ez az, amit a késői Heidegger a szubjektivitás metafizikájának körébe utal, helyette a tárgyiasítást megelőző értelmet és egységet visszaállítani tudó hermeneutikai gondolkodást javasolva. Caputo, John. 1994. 128.

^b) Bár dolgozatom központi kérdése a szövegszerű értelmezésre vonatkozik, a hermeneutikai kör fogalmát a heideggeri tágabb értelemben használom, vagyis Gadamer Heidegger olvasatánál erősebben támaszkodom ontológiai alapjára.

^c) A háromszintű szemantikai felosztást Ricoeur javasolja idézett tanulmányban. Ricoeur, Paul. 1987.

^d) A köznapi jelentés fogalmát Ricoeur idézett tanulmányából veszem. Rajta azt a reflektálatlan, előzetes tanú(ság)fogalmat értem, amelynek jelenléte a legerősebben tiltott a jogi és a vallási diskurzusban.

tapasztalás a beszéd szempontjából előidejű, hogy a tanú maga csak tapasztalta, de nem cselekedte a később felidézett eseményeket. A *tanúság* maga pedig (előzetes definíció szerint) nem az észlelés, hanem az észlelésen alapuló beszámoló, az elbeszélés. A tanúság tehát reflexió a beszéd idejében már nem jelenvaló, és csak a reflexióban adott eseményre. Ezek a fogalmak és definíciók azonban problematizálhatók. Derrida a *Ki az anya?*^a című szövegében erősen foglalkozik a tanúság kérdésével, és megkülönbözteti az *érzékek tanúságát* (*to witness*) a *tanúságtételtől* (*bearing witness*). A distinkció szemantikailag indokolható: az angol nyelvben a *valamit meglátni, valahol jelen lenni* értelemben álló (*to witness* főnév és ige (*tanúja valaminek*) nem jelenti egyszerre a tanúság előadását is. Így törés választja ketté a megtapasztalást és a róla való beszédet, de ez olyan következtetésekre ad lehetőséget, melyek túlmutatnak a szemantika keretein. Tarthatjuk ugyanis mindkét aktust tanúságnak (tanúskodnak az érzékeink; és tanúskodik a tanú), és köztük értékminőség alapján is felállíthatunk hierarchikus korrelációt. Ez esetben az érzékek tanúsága és a tanúságtétel nem időbeliségükben különböznének egymástól, hanem abban, hogy a szemtanú jelenléte (*to witness*) autentikusabb bizonyosság, mint a tanúságot tevőé (*bearing witness*).^b Ez a szétválasztás azonban problematikus, mert egy sokkal fontosabb, eredendő különbséget és viszonyt kendőz el. Még ha el is fogadjuk azt, hogy tanúnak nevezzük az alanyt, aki bizonyos eseményeket tapasztal(t), akkor sem egyértelmű, hogy miért illetnének az adott aktusnál való jelenlétét a megkülönböztető *tanúság* terminussal. Úgy tűnik, ez utóbbi egy nem explikált tranzakció eredménye, vagyis a jogi nyelvhasználat jelölőjét alkalmazzuk a jogi diskurzuson kívül. Hasonló okokból indokolatlannak tetszik *tanúnak* nevezni azt a beszélőt, aki - bár beszédtevékenységét a tanúság szóval jelöljük - nem tapasztalt meg olyan dolgokat, melyek jelenvalóvá tétele bármilyen diszkurzív szituációban a feladata lehetne. Ha tehát a pragmatikailag támogatott distinkciót mégis fenn akarjuk tartani, úgy a szemantikai indokok alapján pontosítanunk kell a *tanú* és a *tanúság* köznapi értelmének definícióját. Látnunk kell, hogy egy eredendően jogi fogalom köznapi használatáról van szó, így különösen figyelniünk kell arra, hogy a meghatározás ne kerüljön oppozícióba a jogi

^{a)} Derrida, Jacques. 1994.

^{b)} Uő. 1994.

jelentéssel.^a Amennyiben tanúnak tekintjük a valamilyen eseményt megtapasztalt alanyt függetlenül attól, hogy tapasztalatáról másoknak beszámol-e, akkor sürgetően jelentkezik az igény az így tanúként definiált alany cselekvésének meghatározására. Mivel a jogi diskurzusból vett tanúság fogalom erősen kötődik a beszédhez (mégpedig leginkább a valami érdekében, vagy valami ellen elhangzó beszédhez) szemantikailag nem indokolt a tapasztalatot ezzel a szóval kitüntetni. Igaz, már a *tanú* megnevezés is problematikus: ellentmondásosnak érezhetjük, hogy a jogi diskurzus tanúságtétel-fogalmát a köznapi nyelvben alkalmazva visszakövetkeztetünk az alanyra, és azt ahhoz képest határozzuk meg függetlenül attól, hogy részese-e (a) jogi eljárásnak, vagy sem. A *tanú* és a *tanúságtétel* fogalmát is meg kell tehát tisztítanunk a jogi szint szemantikai meghatározottságaitól, amikor az empirikus jelentést kidolgozzuk. A definíció ezek után így módosul: a *tanúja valaminek kifejezés* jelentése köznapi értelemben *valamit lát, hall, valamilyen eseményt tapasztal*. A *tanú* fogalom önmagában jelentés nélküli mert jogi vagy egzisztenciális jelentést hordoz, de csak az utóbbi kontextusokban. Ebből következően a *tanúságtétel* mint a tanú cselekedete, ugyancsak nem hordoz jelentést empirikus szinten. A Ricoeur és Derrida által is használt *érzékek tanúsága* kifejezés - a nyelvi ökonómia példája - *megtapasztalás* értelemben áll, de különösen fontos elválasztani jelentését a jogi - egzisztenciális *tanúságtételtől*.

3.2.2. A *jogi szint* előzetes tanúságfogalma: a tanúság a tanútól a perben elhangzó beszéd. A tanúságnak és a tanú fogalomnak a jogi aspektus a központi kontextusa, így csak képletesen nevezhetjük ezt a köznapi értelmet leszűkítő térnek. A tanúság egy sajátos beszédsszituációban, a perben elhangzó szöveg, melyet eskü nemesít meg.^b A tanúság célja, hogy jelenvalóvá tegyen előidejű eseményeket. A tanúság a per struktúrájába igazodik, vagyis valamilyen ügy érdekében, vagy ellen felhasznált eszköz, mely az ítélethozatal szolgálatában áll - bizonyít és meggyőz.^c A tanú beszéde egy erősen retorikus és szimbolikus aktuson, az eskün keresztül

^{a)} Az ilyen jelölőkkel operáló szöveg szemantikájában azonban - gyakran a szintaktikai diszkontinuitáson és heterogenitáson keresztül - a jelölők koherenciáját disszeminálva főlénybe kerülnek az intertextualitás centrifugális erői.

^{b)} Ricoeur, Paul. 1987. 278-283.

^{c)} Uo.

válí tanúsággá. A jogi diskurzusban sem tekintjük tehát tanúságnak az események megtapasztalását, és nem tanú az eseményekről be nem számoló alany.

A jogi tanúfogalommal kapcsolatban nagyon fontos kérdés a tanú és a vádlott viszonya. Derrida már említett szövegében^a a bérnyaság intézményével is foglalkozik, mint olyan jelenséggel, mely kifejezetten jelzi: már nem csak az apa, hanem az anya kiléte is bizonytalan, csak tanúságra (mégpedig nem szemtanúságra, hanem tanúságtételre) hagyatkozva állapítható meg. Eddig ugyanis csak az apa volt az, akinek személyéről eskü alatt tett tanúság szólt, míg az anya kilétét (a születés pillanatában?) az érzékek tanúsága bizonyította. Azért fontos ez a gondolat, mert belőle kitűnik, hogy Derrida az apa kilétéről tanúságtételen keresztül való meggyőződést elképzelhetőnek tartja. A tanúság azért szükséges, mert a tanú által tapasztalt esemény a tanúság idejében nem hozzáférhető, és csak a reflexión keresztül adott. A vallomás a védelem vagy a vád struktúrájába épül, és hozzásegít az ítélethozatalhoz. Az előző gondolatmenet ezzel szemben azt sugallja, hogy az apa a saját apasági perében lesz tanú, vagyis a vádlott tanúskodik maga mellett vagy ellen. A vádlott és a tanú megkülönböztetése alapvető a jogi tanúságfogalom szempontjából, és mint látni fogjuk, nem mellékes a vértanúság értelmezésében sem.

Nem csak jogtörténeti szempontból érdemes szemügyre vennünk Arisztotelész tanúságfogalmát. Ő a rétor érveinél kevesebbre becsüli a tanúságot, és a nem-művészi bizonyítékok közé sorolja. Nem-művészi vagy nem-technikai bizonyítékokon a szónok fellépte előtt is létező szövegeket ért: tanúkat, törvényeket, szerződéseket, kinvallatás eredményeit, esküket, tanúnak pedig a szónok által idézett tekintélyeket (költőket, jósokat, mitológiai alakokat) nevez. A perben a legfontosabb érv a szónok, és annak logikára épülő retorikája. A tanúság hitelét elsősorban az idézett tanúk hitele adja, illetve az, hogy a tanúság logikája mennyire és hogyan illeszkedik az érvelés retorikájához.^b

Nagyon fontos kérdéseket vet fel a hamis tanúság megítélése. Ez olyan aktus, mely sok kultúrában mint botrány, különösen súlyos jogi következményekkel jár. Mivel minőségében nem más, mint az igaz tanúság tagadása, hierarchiájuk, és az előbbi botránya nem immanens sajátosság,

^{a)} Derrida, Jacques. 1994.

^{b)} Arisztotelész. Retorika. 1354a, 1375b.

hanem a per szituációjából származik.^a Tekintettel arra a tényre, hogy a tanú által felidézett események csak a reflexióban adóttak, és csak a tanúságban válnak hozzáférhetővé, a tanú feladata (ideálisan és illuzórikusan) kifejezetten *nem* az interpretáció, hanem a közvetítés. Az eskü szövegének igazság fogalma is a valósághoz való hűségre utal, az esküt letett tanú beszéde tehát eredendően igazként értelmeződik. A hamis tanú azonban - bár a perszituáció és a jogi diskurzus védő biztosítékait élvezzi, tehát beszédét mindössze azzal igazolja, hogy a meggyőzés kontextusába helyezi - reflektál a közvetítő mozzanatra, és interpretálja az eseményeket. Az „igaz tanúk” törekvését a reflexió-mentes, interpretálatlan beszédmódra jól példázza a közismert tapasztalat, hogy ezek a szóbeli vallomásuk írásban rögzített változatának megtekintésekor gyakran hiányérzetüket fejezik ki, félremagyarázásra hivatkoznak, és kérik vallomásuk újrafelvételét.

A jogi tanúkonceptiót újrafogalmazva: *tanú* az, aki a per keretében az általa bármiféleképpen tapasztalt dolgokról eskü alatt nyilatkozik. A *tanúságtétel* a tanú cselekedete, míg eskü köti az igazmondáshoz. A *tanúság* jelentése tanúságtétel, a tanú eskü alatt mondott, leírt szövege, amely a védekezés, vagy a vád struktúrájába illeszkedik. Nem nevezzük tanúnak a valamit megtapasztalt, de arról a per keretében be nem számoló alanyt. Ezzel jogi szempontból a néma tanúságra vonatkozó kérdést is megválaszoltuk.

3.2.3. Az *egzegetikai tanúságfogalom* előzetes definíciója: vallási értelemben tanú az, aki megtapasztalta az abszolútot, és erről beszéddel vagy cselekedettel (akár a halálával is) bizonyyságot tesz. A Katolikus Egyház Katekizmusa több szempontból említi a tanúságot: a hívő Isten tanúja, de a Szentírás is tanúság, sőt Isten önmagáról tesz tanúbizonyyságot a teremtet dolgok által. A tanúságtétel az igazságosság cselekedete, mely létrehozza vagy megismerteti az igazságot.^b

A vallási szint tanú(ság)-fogalma szoros kapcsolatban áll a köznapi és a jogi definícióval, de nemcsak magába olvasztja, hanem meg is haladja a profán értelmezést. Az ószövetségi tanú a próféta, aki nem maga választja szerepét, hanem aki elküldetik, hogy az abszolútról tegyen tanúságot ezzel

^{a)} Bizonyítja ezt, hogy csak jogi értelemben beszélünk hamis tanúságról.

^{b)} A Katolikus Egyház Katekizmusa. 1994. 165, 995.

terjesztve a hitet, még ha ezért életét is kell áldoznia. A kinyilatkoztatás^a fogalma szorosan kapcsolódik a hit megvallásának fogalmához. A kinyilatkoztatás médiuma a prófétai beszédforma. A próféta más nevében szól, és ilyen értelemben nem birtokosa a tanúságának, bár az úgy elkötelezettje. A kulcsfogalom a küldetés, az isteni kinyilatkoztatás artikulálása, a tapasztalat kihirdetése és a teljes önfeláldozás. Látványos, ahogy a vallási tanúságfogalom magába olvasztja a jogi aspektus definitív elemét, az esküt az igazságról. Az eseményekről szóló tanúság és az igazság hitvallása eredendően kapcsolódik össze az abszolút megtapasztalását tematizáló szövegben. Egzegetikai értelemben az eseményekről szóló tanúság már mindig hitvallás is, mert az előfeltevésében eredendően tételezi, és állítja az abszolútot. Az igazságról szóló hitvallás pedig a tényekről szóló tanúság, mert az abszolút tapasztalatát eseményként reflektálja. A legegységelműbb ez a koegzisztencia az Újszövetség tanúság-fogalmában. Egyrészt Jézus maga a tanúság, másrészt, hogy Jézus a Krisztus - ez tanúság.^b

Bár ezzel egy meglehetősen koherensnek tűnő rendszert vázoltunk fel, az egzegetikai tanúságfogalom redefiniálására csak akkor tehetünk kísérletet, ha már választ kaptunk olyan nyugtalanító kérdésekre, mint hogy milyen struktúrába illeszkedik a vértanúság, vagy hogy mi a néma tanúság tétje az abszolút tapasztalatában. Ez utóbbi probléma egzegetikai értelmezésének magyarázatához, (amelynek részletesebb kifejtésére csak később vállalkozhatunk) érdemes figyelni Jézus tanúságra vonatkozó kijelentéseinek ambiguitására. Az Evangéliumok szövegét átvizsgálva kitűnik, hogy a beszéd nem részesül előnyben a bizonyágtétel szempontjából. Egyrészt Jézus többször figyelmeztet, hogy az ember égi megítélése földi tanúságának is függvénye, másrészt viszont feltűnően sokszor szólítja fel még tanítványait is, hogy őt „ki jelentsék”.^c

^a) Kinyilatkoztatáson elsősorban nem a Könyvek sugalmazott jellegét értem, hanem azt az eseményt, amelyben Isten (Szava) megjelenik.

^b) A vallási diskurzus egyes szövegeire azonban lehet jellemző az igazságról szóló hitvallás, vagy a tényekről szóló tanúság elsőbbsége. Éppen ennek alapján állítja szembe egymással Ricoeur Lukács és János Evangéliumát. Ricoeur, Paul. 1987.

^c) A teljesség igénye nélkül: Jézus figyelmezteti csodáinak tanúit vagy beszédének hallgatóit, hogy senkinek se mondják el, amit tapasztaltak: Máté 8.4; 12.16; 16.20. Márk 3.12; 5.43; 7.36; 8.30. Lukács 5.14; 9.21; 9.36. János 5.31; 10.25.

4. A vértanúság

4.1. A vértanúságot problematizáló irodalom azt leggyakrabban mint a hitvalló tanúságtétel tökéletes módját, a végletekig vállalt tanúságot definiálja.^a Ha a tanú meggyőződéséért a halált is vállalja, azt *mártírium*nak nevezzük. Ez a meghatározás azonban ellentmondásoktól terhes, mert egy törést leplez el. A tanúság előzetes egzegetikai értelmének meghatározása alapján a tanú az abszolút tapasztalatról beszéddel vagy cselekedettel bizonyosságot tesz. Amennyiben viszont a vértanút az abszolútról tanúságot tevők között, azokhoz képest jellemezzük, fel kell ismernünk, hogy ezzel implicite azt is mondjuk: a tanúságának nyelve a prófétai beszédmód, illetve a hitvallás, közege pedig az egzegetikai diskurzus. A vallási tanú az abszolút tapasztalatról a tapasztalatot artikulálni képes nyelven tesz tanúságot. Szerepe tehát tisztázott, és még ha nem is nyeri el a közösség legitimációját, tanúsága akkor is a vallási diskurzus jól behatárolt struktúrájában hangzik el, és abban is értelmeződik. Elemzésem szerint azonban a vértanú cselekedete nem gondolható el pusztán az egzegetikai tanú fogalomból kiindulva. Míg ugyanis a tanú hozzáférhetővé tesz a reflexión kívül nem megragadható eseményeket vagy tapasztalatot, és kifejezett célja a meggyőzés és a megértetés, addig a vértanú cselekedete nem értelmeződik tanúbizonyoságként abban a diszkurzív szituációban, amelyben megvalósul. Törés van tehát a vértanú szó szemantikájában. Senki sem lehet mártír, aki előbb tanú (martus) ne lett volna, de a vértanú nem azonos a tanúságért életét áldozóval. A mártír kizárólag egzegetikai értelemben tanú, jóllehet a sajátos helyzet, amelyben megnyilatkozik, szorosan kapcsolódik a jogszolgáltatás intézményéhez. A szakirodalom általában érzéketlen e megkülönböztetés iránt. A mártírium határhelyzet, de nem a tanúság és a szentség között (noha ilyen vonzata természetesen jelentős), hanem az egzegetikai struktúrában artikulált és a jogi struktúrában interpretált tapasztalat között. Értelmezésem szerint míg a vértanú egzegetikai értelemben az abszolút tapasztalatról nyilatkozik (kinyilatkoztat), és ilyen értelemben tanú, aki tanúságot tesz, a mártírium nem tesz hozzáférhetővé semmit, mert az egzegetikai struktúrában realizálódó reflexió jogi interpretációja eredendően és szükségszerűen vak az abszolút tapasztalata felé. Jogi értelemben a mártír sohasem tanú, hanem *vádlott*, és ez az az oppozíció, amelyben a vértanúság mint történeti

^{a)} Daniel-Rops, Henri. 1990.

esemény mindig ki/megnyilatkozik. A jogi diskurzus nem nyújt olyan interpretációs modellt vagy képletet, amellyel megközelíthető lenne a magát egzisztenciális tanúként tételező vádlott beszéde. Ezért a mártír bizonyossága a per diskurzív szituációjában semmi többet nem tesz hozzáférhetővé, mint saját magát (és a beszéden keresztül pozícionált alanyt). Ez azonban nem más, mint bűnvallás, tekintettel arra, hogy az adott kontextusban a hitvalló mindig vádlott. A bizonyágtevő nem birtokosa a hitvallásnak, ő a tolmács - interpretátor, szemben a jogi tanúval, aki önmagában hordja a tanúságot (és éppen ezért kifejezetten ő az, akit senki sem helyettesíthet) de nem interpretálhatja a reflexiót.

4.2. A vértanúság nyelve, igazsága

Ha a vértanúság struktúráját szeretnénk kibontani, meg kell vizsgálnunk a mártírium nyelvét, a nyelv igazságigényét és az interpretáció módját. Bár célom éppen azt felmutatni, hogy a vértanúság valójában nem pusztán az egzisztenciális tanúság sajátos, végletekig fokozott megvalósulása, analízisünket az egzisztenciális tanúságfogalom felől indítjuk. A mártír mint tanú nyelve mindenképpen az abszolút kijelenteni képes jelrendszer, vagyis olyan struktúra, mely számot tud adni az abszolúttal kapcsolatos tapasztalatról.

Az abszolút kijelentő beszédnek szembe kell néznie a nyelv sajátos állapotával. Éppen a nyugati hagyomány jellemzi a bűnös embert istentelenként, következésképpen az embertől eredő beszéd nem mondhat semmit Istenről, és végképp nem állhat Isten Szava helyett. Bár a nyelv középpont köré szerveződő/szervezett struktúra, az ember istentelensége, a Bábel előtti állapot felbomlása, vagy a nyelv középpontjának sajátos nem-hely jellege miatt a rendszer centruma elérhetetlen marad.^a A nyelv nem tudja a struktúrát szervező centrumot megragadni, noha éppen e centrum által folyamatosan erre van kényszerítve.^b Az igazság és az abszolút fogalmához így a jelölés fogalmán és folyamatán keresztül nem juthatunk el. A nyelv mélyebb dimenziója felé haladva azonban már nem a szó

^a) „...a középpontot nem lehet egy jelenlevő formájában elgondolni, ... a középpontnak nincs természetes helye, ... nem fix hely, hanem funkció, egyfajta nem-hely, amelyben a jelhelyettesítések végtelen játéka folyik.” Derrida, Jacques. 1967; 1994. 21-23. (Ford.: Gyimesi Tímea)

^b) Klemm, David. 1989. 193.

jelöltjére vonatkozik fundamentális kérdés, hanem arra, hogy *mi az*, ami akkor *történik*, amikor egy szót kimondunk.^a A tradicionálisan szemantikai problémát tehát ontológiai gyökerekhez tudjuk kötni. Ekkor a szót nem úgy tekintjük mint jelölőt, vagy valamiről tett kijelentést, hanem olyan létezőt, amely saját magában létezik, és ezzel önmaga létigényét beteljesíti.^b Az abszolúttal kapcsolatos beszéd igazságának kritériuma nem a jelölés (illuzórikus) önazonos folyamata, hanem a *szó igazsága*, amely mint megmutatkozás a létet hagyja megjelenni. Így az abszolút nevét jelölő szó kimondása nem a metafizikai objektumot, hanem a legalapvetőbb emberi szituációt (lét/abszolút) jelenti ki.^c

De ki van felhatalmazva arra, hogy ezen a nyelven Isten nevében vagy Istenről beszéljen? Az autorizáció csak az abszolúttól származhat, meg kell azonban vizsgálnunk, hogy mi a módja a felhatalmazásnak, és az hogyan verifikálható / verifikálódik.^d Könnyen belátható, hogy a mártírium nem érv, és nem is bizonyíték. A történeti tapasztalat megmutatja, hogy a vértanú nem kifejezetten az igazságért hal meg; a vértanú szó egzegetikai és jogi aspektusának következetes megkülönböztetése pedig rámutat: még csak nem is az igazság hitvallásáért ontják véré. A mártírium ténye nem autorizálja az előzetes kinyilatkoztatást még akkor sem, ha a kinyilatkoztatás már mindig a vértanúság felől olvasódik. Ennél gyengébb (mert kommunikálhatatlan) és egyszerre erősebb (mert immanens) legitimáló aktus Isten szavának meghallása és felismerése.^e A perceptív aktus autorizáló funkcióját az adja, hogy a megszólítás már önmagában interpretáció kérdése, mert már a megszólítás nyelvének jelei is interpretációk.^f A percepció mint interpretatív aktus azt a bizalmat feltételezi, amelyet a hit hermeneutikája is preszuppozicionál. (A hallgatásra és a meghallásra mint a beszéd módusaira még visszatérünk, most mint

^{a)} „We open up this deeper dimension of language when we ask, *what happens through word?*” Ebeling, Gerhard. 1989. 193.

^{b)} Gadamer. 1994a. 112.

^{c)} Ebeling, Gerhard. 1989. 194.

^{d)} Klemm, David. 1989. 194.

^{e)} Uő. 1989. 221.

^{f)} Foucault, Michael. 1993. 162-163.

legitimáló eseményt vizsgáljuk őket.) Az Isten Szavát az Isteni Szó igazolja azzal, hogy a megszólítást tételezi mint verifikáló szituációt.^a Az igazság fogalmát az Isteni Szóhoz kötve logikus a következtetés: maga az igazság feltárulása és megmutatkozása is kijelentés, és elsősorban megszólítás. Ez pedig tevékenység, de kifejezetten nem a szubjektumé, hanem a léte. Ahogy a tanúság odatartozást jelent, úgy az igazság megtörténeése ráhagyatkozást.^b A szó/Szó - amely tehát az igazság történeése is - konstitutív a hermeneutikai megértés számára, de kifejezetten nem mint objektum, hanem mint feltétel. A szó hermeneutikai funkciója - saját létének történeése - feltétel a megértéshez.^c A ráhagyatkozásban az igazság önmagát mutatja meg: ez az a gondolkodás, amely lemond a horizontikus kivetítésekről, a horizontikus konstrukcióról.^d

Az újszövetségi hermeneutikával kapcsolatos kérdések az utóbbi időben egyre szorosabban kötődnek az Isten Szavának előbb vázolt teológiai problémaköréhez. Ez a fajta megközelítés két markánsan elkülönülő elméletcsoport kikristályosodásához vezetett. Egyrészt többen megkérdőjelezték a hermeneutika legitimitását a Biblia-interpretációban, és támadták az értelmezés kétpólusú modelljét. Mások a hermeneutika alátámasztását fedezték fel a kapott válaszokban, és néhányan még az autorizáló aktus irányát is redefiniálták, mondván: az *interpretáció* alapozza meg a Szöveg igényét, hogy Isten Szava lehessen.^e Mindezek a kérdések a tanúság interpretálhatósága szempontjából relevánsak.

5. A vértanúság interpretációja

5.1. A vértanúság interpretálhatóságának mint lehetőségnek és módszernek a kidolgozását Nick Cave: *And The Ass Saw The Angel* című regényének^f elemzésén keresztül kísérlem meg. A mű témája Euchrid Eucrow nevű

^{a)} Uo.

^{b)} Grondin, Jean. 1993. 225-229.

^{c)} Betti, Emilio. 1992. 25.

^{d)} Caputo, John. 1994. 132, 136.

^{e)} Thiselton, Anthony C. 1980. 85-87; 100.

^{f)} Bár az elemzést csak itt kezdem meg, valójában ez a szöveg, és az általa felvetett interpretációs problémák azok, amelyek figyelmemet a vértanúság értelmezésének kérdésére irányították. Az idézeteket Székely János fordítása alapján a mellékletben magyarul is közlöm.

néma főhősének élete és erőszakos halála. Az említett fiatalember egy különös szekta által vezetett amerikai kisváros határában születik egy tanyán. Miután részeges anyját apja megöli, és utóbbi is meghal, Euchrid hozzáfog földi küldetésének végrehajtásához. Meggyőződése, hogy őt Isten nevezte ki Titkos Földi Tervének végrehajtására, amely információgyűjtés és a szentként tisztelt kislány megölése. Megerősíti tanyáját, és onnan irányítja a hadműveleteket. A regény a lány és Euchrid közös gyermekének megszületésével és a lány halálával zárul. A kerettörténet szerint az eseményeket maga a főhős mondja el, miután üldözői elől a mocsárba menekült, és ott már csak a biztos fulladást várja.

Elemzésemben a szöveget mint vértanúaktát olvasom/írom folyton reflektálva a működtetett stratégiákra és az alkalmazott fogalmakra. Alaptézisem, hogy a főhős vértanúhalált hal, hiszen (még mindig csak a vértanúság előzetes definíciójára hagyatkozva) minden cselekedetét az Isten iránti kötelességtudat vezérli, és életét is feláldozza küldetése befejeztével. Euchrid cselekedeteinek legitimációját Istentől nyeri, aki többször megszólította őt, és kijelölte mint földi harcosát, kukkolóját, kardjának forgatóját:

„Ah was, you might say, a Voyeur to the Lord. All mah days ah have served as an informer - planted in the ranks of the enemy - gleaning what ah could from what ah happened to see or hear or sniff out.”¹

„Ah think at that moment ah heard - for the very first time - God's voice begin to speak to me - yes, ah beliee that God did try to speak. For above the chantings that grew louder and louder ah heard - inside mah head - a voice, low and soft-spoken yet clearly apart and unaffected by the chanting. »Euchrid«, it said »Euchrid«...”²

Az autorizáció tehát Isten hangjának meghallása és megértése. Különösen fontos ez az aktuális szöveg esetében, hiszen a főhős néma, így szóval nem is tudja kinyilatkoztatni az abszolútot. Mi a hallgatás és a némaság viszonya a beszédhez? Heidegger a jelenvalólét fundamentális egzisztenciáléi között említi a beszédet, amely konstitutív a jelenvalólét egzisztenciája számára: a világban-benne-lét beszédként nyilatkozik meg, mégpedig (szimbolikus-allegorikus és nem logikus-ontikus) költői

beszédként, amennyiben ennek kifejezetten célja a diszpozíció egzisztenciális lehetőségeinek feltárása: a költői beszédben maga az igazság mutatkozik meg.^a A hallás a beszédhez tartozó egzisztenciális lehetőség, amely mint a jelenvalólét elsődleges nyitottsága konstituálja a beszédet. A hallgatás pedig nem ellentétes az igazságot feltáró beszéddel, hanem lehetőség, amely annak lényegéből adódik. A beszéd által előhozott és feltárt igazság eredendően mutatja meg önmagát a hallgatásban, mert szemben a beszélővel, a hallgató jelenvalólétnek mindenképpen kell mondanivalóval rendelkeznie ahhoz, hogy tudjon miről hallgatni.^b Így mindenesetre központi kérdés lett a néma tanúság problémája, amelyben a hallgatás nyilatkoztatja ki az igazságot. Meg kell jegyezni, hogy a hallgatást eddig kizárólag a beszédhez képest határoztuk meg, jóllehet vannak nem verbális úton artikulálódó jelrendszerek. A szövegben ilyen *szemianont* alkotnak Euchrid testének különböző hulladékai mint a haj, a körmök, a hegek, az alvadt vér stb. Ezek a beszédet helyettesítő struktúráként tétéleződnek, és mint egy szent ereklyéinek gyűjteménye előre jelzik Euchrid mártíriumát.

„Ah put the scabs in a tobacco tin that ah lined first with cotton wool, and put the tin in the shoebox with the hair and nail clippings, the shoebox labelled »Clippings«.”³

Másrészt az öncsonkítás képzetét is felkelti ez a szenvedély: Euchrid tépdesi saját sebeit, és saját maga ontja vérét. Apró szilánkok képződnek, amelyek egy nagyobb struktúra részei, de önmagukban csak nyomok. Organikus egység elemei, amelyek szimbolikus jelölő funkciójukat kiszakítottóságukban nyerik el: jelenlétükben eredetük távolságára utalnak.

„The initial inspection of mah claret’s complexion having taken a murky turn, ah picked at the evil, black crusts that capped each wound with a dead and ghastly crown. New blood would bubble

^{a)} Vagy Gadamer megfogalmazásában: „a költői nyelvnek egy különös, csak rá jellemző viszonya van az igazsághoz.”, „a költészet eminens értelemben vett nyelv”. Ő azonban az eminens, autonóm szöveg fogalmát kiterjeszti a vallási és a jogi szövegekre is. Gadamer, Hans-Georg. 1994b. 142, 143, 148-150.

^{b)} Heidegger, Martin. 1989. 289-311.

in each one's place, bright and red at first but darkening blackly at the heart to a grim crimson curd, finally to clot and to harden, sick and black. Yes, *sick and black*.”⁴

Euchrid tehát nem szóval tesz tanúságot, hanem cselekvéssel, sőt kifejezetten a vértanúság cselekményeinek imitációjával, az önvesztés aktusaival.^a A legfontosabb pedig, hogy az ő feladata nem is a hittérítés, az égi dolgok földi kinyilatkoztatása, hanem éppen fordítva: a földi események kifigyelése és azok közlése az égben. A beszédnek tehát a hermeneutika antik fogalma által sugallt iránytól eltérő intenciót kell tulajdonítanunk.^b A vértanúnak ugyanis (és ennek megértéséhez van szükség a *martus* szó kettős szemantikájának felidézésére) nincs mondanivalója a föld számára. Amikor az egzegetikai értelemben tanúságot tevő alany a jogi struktúrában pozícionálódik, az abszolút tapasztalatot feltáró beszéde nem értelmeződik tanúságként. A mártír kizárólag egzegetikai értelemben tanú - a szituációban, amelyben megszólal mindig vádlott. Úgy vélem, az adott kontextusban elhangzó, de ott eredendően és reflektálatlanul félreértett szöveg tételezett olvasóját érdemes a kontextuson kívül keresni. A mártír egyrészt tanúságot tesz beszédével, jelenlétével (ez azonban nem definitív jegye a mártíriumnak, hanem egy már mindig megtörtént aktus, amely a vértanúság felől utólagosan értelmeződik), másrészt a jogi szituációban mint vádlottat halálra ítélik és kivégzik. Mivel azonban halálának nem lingvális, de jellegzetesen strukturált rendszere csak az értelmezésben adott (nincs nem olvasott szöveg), joggal feltételezhetjük: mártíriumának értelmezése az abszolút felől történik, a tételezett olvasó így az abszolút pólus. A vértanúság olyan interpretáció, amely a hermeneutika értelmező mozgásával ellentétes irányba közvetít: a vértanúság inverz hermeneutika.

Kérdés, hogy a mindig *valamiről* szóló beszédként is definiált logoszfogalom megengedi-e a referencia és az intenció történetileg többszörösen rögzített pontjainak kimozdítását. A kérdés tétje voltaképpen a következő: a nyugati keresztény hagyományban az igazságot megmutató,

^a) Szili József opponensi megjegyzésében az öngyilkosság, önvesztés kérdését érinti a vértanúság kontextusában.

^b) Ezzel olyan tanúságfogalom felé terelődik a figyelmünk, melyet nem lehet csak a köznapi, csak a jogi vagy csak az egzegetikai definícióból levezetni

valamiről szóló beszéd (a *logosz tinosz*) erősen az isteni kijelentéshez, az Isten Igéjéhez kötődik - a beszélő/hallgató ezt nyilatkoztatja ki, az értelmező pedig ezt interpretálja. Megmarad-e a beszélő/hallgató és az értelmező abszolúttól eredő autorizációja, ha a beszéd/hallgatás a földről szól (mint mindig valamiről, mint abszolútról), és az ég felé tart? Heidegger analízisére alapozott válaszuk pozitív: mivel a beszéd mindig szüntheszisz és diáirészisz egyszerre,^a a *logosz* iránya és intenciója nem disztinktív és nem is definitív jegye az igazság és az abszolút megmutatkozásának.

5.2. Hermész és a vértanú: interpretációs stratégiák

Hermészt eredetileg Thot istenként tisztelték Egyiptomban, és mint transzcendenciát madár alakban jelenítették meg (Íbisz fej). A görög mitológia olümposzi időszakában újra megjelennek vele kapcsolatban a madár-motívumok mint a transzcendens erő kifejezői: Hermész szárnyakat visel kalapján és saruin. Jelképei a világ három szintjének bejárójaként mutatják be: két egymásba tekeredő kígyó (alvilág); a bot, a kalap és a saruk (földi realitás); szárnyak (emberfeletti realitás). Hermész a találékonyság és a furfang istene és a lélekvezető, aki a holtak lelkét az alvilágba kíséri. Ő a legmegbízhatóbb követ, és az ügyes beszéd istene: a nehezen érthető szöveg közbenjárására megvilágosodik. Övé az értelmezés tudománya, ő magyarázza meg a földön az istenek üzenetét.^b A vértanú az *ég felé* mozgó Hermész, aki nem az emberek számára beszél, nem kifejezetten az Isten Szavát értelmezi,^c hanem ő a földi események (szintén abszolút tapasztalat) égi interpretátora. Mint értelmező a legtökéletesebben látja el szerepét, amennyiben az értelmezést a hermeneutikai kör és a játék fogalmaihoz kötjük: a játék beteljesedése, ha a játész feloldódik a játékban. A vértanú egzisztenciálisan is ráhagyja magát az igazság megmutatkozására. A regény főhőse a mocsárba süllyedve viszi üzenetét az abszolút felé: tökéletesen részévé válik az értelmezésnek.

Az inverz hermeneutikának definíciótól függően olyan szűkebb fogalma is kidolgozható lenne, amely szigorúan a hermeneutikai interpretatív

^{a)} Heidegger, Martin. 1989. 303.

^{b)} Trencsényi-Waldapfíel Imre. 1974. 146-147, Kerényi Károly. 1984. 10-14, 15-23, 25-53, Henderson, Joseph L. 1993. 154.

^{c)} Illetve Isten Szavát nem mint Isten Szavát értelmezi

metódus fordított irányára vonatkozna. Az ilyen szigorúan elméleti hermeneutikának célja egy szekunder szövegnek, egy tulajdonképpeni interpretációnak a visszaírása lenne diszkrét, „primer” szöveggé vagy szövegekké, és olvasói horizonttá. Tulajdonképpeni interpretáción olyan - nem feltétlenül lingvális, de - textusként értelmezhető struktúrákat értek, amelyekhez társadalmilag, pszichológiailag a reakció attribútumai kötődnek. Vagyis például az irodalmi kritikát, a szövegelemzést. Ezek a szövegek kifejezetten és tematikusan más szövegekkel vagy akként értelmezhető eseményekkel foglalkoznak, azokat elemzik adott elméleti apparátussal, előfeltevések rendszerével. A fordított hermeneutikának tehát (és hangsúlyozom, hogy ezzel a hermeneutikai megértés és értelmezés gadameri olvasatát gondolom tovább) elvileg képesnek kell lennie az ilyen szöveg analízisére, annak interpretatív aktusának dekonstruálására és visszaírására. A módszer - elméletileg - a körbe való másfajta belépés lenne. Természetesen nem állítom, hogy a praxis szintjén akár csak föl is merülhetne egy ilyen elemzés lehetősége. Érdemes lenne azonban ebből a szempontból problematizálni a pszichoanalízis gyakorlatának teoretikus, implicit előfeltevéseit. Ez ugyanis elképzelhetőnek tartja bizonyos mentális állapotoknak (vagyis szempontunkból adott primer ingerek által kiváltott reakcióknak) az analízisét, az inger feltárását és a normális állapot meghatározását.^a A pszichoanalízis módszerét többen rokonítják például az archeológiával, amely maradványokból következtet korábbi állapotokra, rekonstruálja a történelmet.^b

6.1. Mártírium és szimbolika

Bár a vértanúság magyarázatakor interpretációt kell értelmeznünk, valószínűleg nem ez az, ami miatt annak olvasása problémaként vetődik fel. Minden szöveg és jel már interpretáció,^c a tanúság mint szöveg tehát hasonló olvasási stratégiákkal (kellene, hogy legyen) kezelhető, mint például a kinyilatkoztatás, vagy még inkább az epifánia, amelynek egyik pólusa szintén a transzcendencia. Figyelmet érdemel viszont, hogy - amint

^{a)} Lásd Freud 1905 és 1918 között készült esettanulmányait A Patkányember című kötetben.

^{b)} Hermann Freudot idézve mondja: „Az ismert anyag mögött réges-régi, gyakran csak csírájukban kimutatható jelenségeket kutatunk.” Hermann Imre. 1988. 23.

^{c)} Foucault, Michael. 1993. 162-165.

már megfogalmaztuk - a vértanúságnak nem „mi” vagyunk a tételezett olvasói, vagyis reflektálatlanul értelmez az, aki egy vértanú kinszenvedését példának hozza valamilyen morális tétel igazolására úgy, hogy önmagát mint implied readert pozicionálja: ez a tárgyasító gondolkodás jellemzője. A tanúság függőleges mozgása megengedi horizontális metszetek megragadását, és kifejezetten támogatja a vertikális mozgás visszaírását ezekből a szegmentumokból (például a szimbólumokból), de ellenáll a horizontikus értelmezői síknak. Ezen a schleiermacheri hermeneutika elméleti maximáit értem, különösen azt, amely az alkotói produkció rekonstruálását tűzi ki célul.^a Ellenvethető azonban, hogy ez a horizontikus megközelítési mód és cél éppen a tanúság értelmezésével kapcsolatban különösen indokoltnak tűnhet. Az értelmezendő szöveg ugyanis valóban horizontális szegmentumokból konstituálódik, mert a tapasztalat megszerzésének módja is horizontális: a hallgatás, a figyelés. Csakhogy a szöveg struktúrájának magasabb rendű szervező elve a vertikális rend, az egyes horizontális szegmentumok így erre vonatkozóan értelmezhetők.^b Deskripció szintjén úgy fogalmazhatunk: a vértanúság mint szöveg vertikális értelmező-mozgása két olyan pólus között oszcillál, amelyek közül egyik sem identikus a történeti olvasó pozíciójával. A struktúra kiteszi magát a horizontikus félreértelmességeknek, amelyek közül a legerősebbek azok, melyek az eredeti vertikális síkot a metszetekből dekonstruálni tudják. Meg tudják nevezni a strukturáló elemeket, csomópontokat, amelyek központi szerepet játszanak a szövegmozgásban, illetve le tudják írni ezen elemek mozgásának koordinátáit és tétjét.

A vértanúság értelmezhetőségének mint lehetőségnek és módszernek a kérdése hangsúlyosan jelentkezik olyan fogalmak vonzáskörzetében, mint az előbb érintett *pél*da, vagy a később tárgyalásra kerülő *szimbólum*. Ricoeur az abszolútnak éppen e két megjelenési módusát nevezte meg mint olyat, amelyen keresztül a tanúság kérdése nem ragadható meg. A *pél*da elvetését az indokolja, hogy abban az egyszeri aktus eltűnik a szabály mögött, és így

^a) Gadamer, Hans-Georg. 1994a. 125.

^b) Caputo a késői Heidegger egyik legfontosabb gondolatának tartja a hermeneutikai megértés horizontikus jellegére vonatkozó nézeteinek revidálását. „A tárggyal bíró horizonton túl ott van a nyitott, melynek a horizontikus kép vagy látókör csak perspektivikus vagy részleges képe. Ha a horizont hagyja a tárgyat lenni, ... akkor még továbbra is igaz, hogy van valami, ami a horizontot hagyja lenni, s ez a nyitott.” Caputo, John. 1994. 132-133.

nem rendelkezik megfelelő bizonyító erővel. Ez jól argumentálható és meggyőző érv, de észre kell vennünk, hogy nem magáról a tanúságról szól. A példa ugyanis nem a tanúság maga, hanem mindig újra-interpretált esemény, vagyis idézett tanúbizonyság. Az a megállapítás tehát, hogy a tanúság értelmezésre szorul nem implikálja, hogy a külsődleges interpretáció a tanúság definitív jegye lenne. Inherens értelmezésre kell gondolnunk, ami az abszolút tapasztalatát reflektáló egzegetikai tanúság esetében valóban feltétel. A vértanúság interpretációja ezért igényel különleges metódust. A strukturáló szimbólumok feltárása és jelentőmozgásuk leírása ennek a módszernek alapeleme.^a

A vértanú, az ég felé mozgó Hermész nem az Isten szavát magyarázza, hanem egy adott tapasztalatot szimbolizál az interpretációban. A vértanúság jelölő-mozgása ellentétes a hermeneutikáéval - nem szimbolizált jelentést fejt ki, hanem konkrét értelmet szimbolizál: a vértanú hite nem szorul az emberek előtt értelmezésre, a szimbolizáció mozgása innen elvezet. A vértanúság mint értelmezett tény sohasem áll önmagában, mert mint vértanúság már interpretáció, magyarázat. Ez új szempontból válaszol a kérdésre, hogy vajon tanúság-e a néma tanúság. Mivel a tanúságnak mint interpretációnak tárgya az abszolút tapasztalat, és célja az Örökkévaló, az utólagos és külső interpretáció nem definitív jegye az érvényes mártíriumnak. Az az interpretációs stratégia, mely a mártírium értelmezését ilyen horizontból képzelel el, megkísérrelheti vértanúaktá, klasszikus kánonokba tartozó irodalmi szövegek pl. Faulkner *As I Lay Dying* című regényének újraolvasását.^b

Konkrét elemzésem központi célja, hogy a szöveg szimbolikus hálóját fölfejtsem, mint azt a vertikális struktúrát, amelyben a vértanúság igazi értelme megmutatkozik. A szimbólumok vertikális struktúrájára Kristeva hívja fel a figyelmet. Ezek jelöltjei ábrázolhatatlan és megismerhetetlen transzcendenciák, a szimbolizáló és a szimbolizált egymástól elkülönül, struktúrájuk duális és hierarchikus. A szimbólumnak is vannak horizontális meghatározottságai (például „paradoxonellenes”), de ezek csak a jel szemiotikai praxisában válnak dominánssá. Utóbbival szemben ugyanis a szimbólum struktúráját nem jellemzi a nyitottság, az elágazás vagy a

^{a)} Bár a szimbólumot mint az abszolút megjelenésének lehetőségét Ricoeur elutasítja, ez a kritika nem a tanúság nyelvére vonatkozik. Ricoeur, Paul. 1987. 275-277.

^{b)} Ez Fabiny Tibor opponensi megjegyzése

kombinatorikusság.^a

A vértanú hasonlónak válik Krisztushoz, vagyis a mártírium mint szimbolikus aktus Krisztus keresztségéhez képest nyer értelmet.^b Interpretációm a szöveg szimbólumhasználatára koncentrál, különösen arra, ahogy a főbb, kulturálisan kötött szimbólumok hagyományosnak mondható jelentettjük ellentétére utalnak. A szimbolikus nyelv mint struktúra természetesen csak egy önmagát referenciálisnak tekintő nyelvi rendszerhez képest definiálható. Maga a szimbolikusság olyan jelölés, amely egy adott jelrendszer eszközeit többé - kevésbé nem a struktúra konvencionális szabályai szerint mozgatja. Olyan jelölőszabályokra alapoz, amelyek nem általánosíthatók, és az egyedi esetekben is csak többé - kevésbé bonyolult transzformációkkal explikálhatók.

A szöveg főbb szimbólumainak vizsgálatakor erősen támaszkodom Paul Tillich fogalomhasználatára és az általa felállított struktúrára, amely a vallási szimbólumokat osztályozza.^c Ezt megelőzően azonban fel kell tennünk egy alapvető kérdést: miért a szimbolikus nyelv a közege az abszolútról szóló beszédnek, és így a vértanúságnak is? Indoklást igénylő válaszuk: mert az abszolút csak a vallási szimbólumokban tud közvetlenül megmutatkozni. A bizonyítás negatív útját végigjárva meg kell vizsgálnunk, hogy lehetséges-e a vallási szimbólumok jelöltjeiről nem szimbolikus kijelentést tenni. A feltett kérdésre választ fenomenológiai vagy ontológiai úton kaphatunk. Az induktív módszert a kérdés jellege kizárja, hiszen a vallási szimbólumok transzcendens jelöltjeit kutatjuk. Az analízis azonban azt is megmutatja, hogy mindkét potenciális módszer számára vakfoltot jelent a szimbólumok transzcendens jelöltjeinek megnevezése. A fenomenológia számára azért, mert azok (például a „szent”) nem illeszkednek a megismerés szubjektum - objektum struktúrájába. Az ontológia számára pedig azért, mert az a világban-benne-lét létezőjét tekinti a kérdés alapjának (kérdőzőjének), amelynek kérdése csak a szimbólumot, de nem a szimbólum jelöltjét érinti.^d

A vallási szimbólumok olyan valóság reprezentációi, amely feltétlenül

^{a)} Kristeva, Julia. 1996. 20-22.

^{b)} A Katolikus Egyház Katekizmusa. 1994. 2473.

^{c)} Tillich, Paul. 1960; 1989.

^{d)} Uő. 1989. 165-168.

a konceptuális szint fölött van. De szemben a nem vallási szimbólum jelöltjeivel, melyeknek van nem szimbolikus jelölése, vagy a szimbolikus jelölésen kívül nem léteznek, a vallási szimbólum jelöltje valóságos és létező.^a A vallási szimbólumok két szintjét különböztetjük meg. Az első és magasabb szint az objektív vallási szimbólumoké, ide tartoznak az abszolút neveit (*God, The Lord*), létmódját és cselekedeteit, jellemzőit, természetét jelölők. A második és alacsonyabb szint az első szintre vonatkozó szimbólumoké. Ez a szint két alcsoportra oszlik. Elsőbe a személyek (*Beth, Eucrow*), a másodikba az objektumok (*wall, crown*) tartoznak; közös jellemzőjük, hogy a szent és a szentség attribútumait hordozhatják.^b A vallási szimbólumok rendszere a mítosz. A vázolt szigorú struktúra felfedi az elemzett szövegnek már említett jellemzőjét, vagyis, hogy a kötöttnek hitt szimbólumok hogyan mozdulnak át egyik szintről a másikra, vagy hogyan utalnak tradicionális referenciájuk ellentétére.

7. Szimbólumok

7.1. A regény szimbolikájának, és hagyományosan az első szintnek fontos jelöltje Isten: *God, The Great One, The King, Lord, He, She*. Mint szimbólumnak, nevének ereje itt abban áll, hogy részt vesz a jelölők játékában. Tradicionális, kulturális konnotációit, tabu jellegét nem veszíti el, hanem kiterjeszti a struktúra távolinak tekintett területeire is. A föld felé irányuló és egységesítő interpretáció ellentétéként a vértanúság szövegében a disszeminatív mozgás az uralkodó. Míg tehát Isten nevének általában azért tulajdonítunk struktúra-szervező hatalmat, mert mozdíthatatlannak és megoszthatatlannak tekintjük, itt a mozgás felszabadítása és a monolit jelleg szegmentációja tovább erősíti a mindenhatóság és végtelenség érzését. A kristevai rendszer fogalmaival: egy eredendő hierarchikus struktúrában dominanciát nyernek olyan meghatározottságok mint a kombinatorikusság, a nyitottság. A szövegben Isten nevei a határt / határtalanságot jelentik, a földi lét végét, a végtelent magát.

„God is not gushy. You won't catch Him expelling a lot of heavenly gas on pleasantries and idle confabulation. Nor does He go in for a hell of a lot of preachifying, either, Gone is the hard sell of the old

^{a)} Uő. 1960. 77.

^{b)} Uő. 1960. 89-91; Uő. 1989. 168-170.

days - the old fire and brimstone pitch. These days God deals in specialized commodity - people now are less inclined to part with precious creature comforts and earthly pleasures for the promise of a celestial kingdom after death. God's clientele is small and select. The Devil has a shovel."⁵

A név két ellentétes pólus vonzásában lebeg: az égében és a pokolében. Ez utóbbi is a transzcendencia realitása, de hagyományosan a gonoszság és az ördög világa. A szövegben Isten országa a föld alatt is van. A hierarchia megfordulása a szubverzív disszemináció példája.

„Ah am coming coming! For the door to Thy kingdom lies not at mah head but at mah heel. Call me unner! Let this mire shut its mouth upon me! Prepareth Thee mah way! O God, hear mah prayer. Call me unner and deliver me from bloody men!”⁶

A szöveg a két ellentétes pólust nem választja szét, sőt kifejezetten támogatja azt az értelmezést, hogy a menny és a pokol Ura ugyan azt jelenti. Az abszolút neve szétíródik, de nem kötődik egyik végletez sem. Így válik határtapasztalattá a tradicionális centrum.

A vértanú értelmező és küldött pozíciójának, funkciójának ellentétpárja az Angyallány (*Angel, She*). Nagyon hangsúlyos figura a mocsárban a főhősnek időről időre megjelenő női alak. Neve objektív vallási szimbólum, vagyis Istenével egy szinten van. Euchrid gyermekkorától sokszor elzarándokol a fertőföldre, ahol a dolgok a föld mélyébe süllyednek. A magányos zarándoklat, amelynek tétje a halál megismerése a transzcendenciahoz való közeledés gyakori szimbóluma.^a A vezető Hermész ellentéte, egy női alak, akinek nem botja van az útmutatáshoz, hanem ezüst tolla.

„I love you, Euchrid,» she said. »Fear not, for I am delivered unto you as your keeper.« And ah sat back down on the slimy log in the tiny clearing and put mah head back in mah hands feeling weary, aching, drugged. Looking up again, the clearing was like it had been before - dark and murky - and what looked like a falling knife,

^{a)} Henderson, Joseph L. 1993. 150.

spinning down from above, came toward mah heart. A silver feather pierced the damp fabric of mah shirt."⁷

Euchrid várának neve *Doghead* (Kutyafej). Ez másodfokú szimbólum, és különös erejét az adja, hogy az összetett szó első szintagmája Isten nevének megfordítása (God - Dog). Itt tehát Isten nevének első fokú jele másodfokú szimbólummá válik, és ellentétére fordul. A hierarchikus oppozíció tükrözése mint szubverzív aktus magának a szimbolizációnak a problematizálása. Egyfajta ismétlés ez, amelyben a szimbólum és a szimbolizált pozíciójának homogenitása és identitása a tét. Az istenkáromlás és az istentagadás konnotációi azonban nem jutnak felszínre, mert Euchrid a várat Isten parancsára nevezi el így.

„And ... came the voice of God - and it was ... like Psalm 29... He called me servant. He said »Servant make for Me a wall.« He told me that they would come and that ah must keep them out. He said »Servant build it high, build it out of wood and wire.« He told me to build it round. He said within would be mah kingdom and that ah would wear the crown. He told me to fill it with the faithful and make for it a name.

AND AH TOOK A BONE - A SKULL - AND CALLED THE KINGDOM: DOGHEAD

Doghead. Mah fortress of refuge. Mah Kingdom by appointment. Unner command by Him - The Great Preserver and Righter of Wrongs."⁸

Euchrid hadseregét kivert kutyákból verbuválja. A kutya a vallásos szimbolikában duális konnotációjú jelölő. A nemességet, a hűséget, a kitartást jelenti, de egyben alantas, tisztátalan állat is: az eretnecség, a pogányság, a butaság és a bűnös élethez való ragaszkodás jelképe.^a A regény visszájára forduló szimbolikájában Istenre is utal. A kutyák Hermész kísérői, a Holddal kapcsolatos állatok, közvetítők.^b Az Isten tervét végrehajtó Euchrid segítői, és ami még fontosabb: a főhős - bár néma - a kutyákkal tud beszélni. A vértanú beszéde így a kutyákhoz szól, akik a

^{a)} Child, H. - Colles, D. 1971. 238.

^{b)} Cooper, J. C. 1978. 52.

szöveg szerint Isten (tükör)képmásai, vagyis a megszólított olvasó / hallgató az abszolút maga. Doghead a földi királyság, szemben Krisztus nem evilágból való országaival. Királya Euchrid, akit Beth (a szentként tisztelt kislány) Jézusnak hisz, és ő maga is álmodik arról, hogy ő a Megváltó. A főhős Jézussal való szoros kapcsolatára utaló nyelvi elem keresztnévének CHR betűkapcsolata, melyek Krisztus nevének görög kezdőbetűi. Ezt fordítja az ellentétébe vezetékneve, mely viszont a CROW (varjú) hangsort tartalmazza. A varjú és a holló a keresztény szimbolikában tisztátalan állat, mert dögevő, a bűnöst vakká tevő Sátán jelképe.^a Egyrészt tehát a főhős nevében Jézus nevének első fokú szimbóluma alkot oppozíciót a holló másodfokú, negatív szimbólumával. Másrészt az oppozícióban önmaguk ellentétéként is szerepelnek: Krisztus neve egy ember megjelölésére szolgál, a szöveget indító három varjú pedig a Szentháromságot jelöli.

Euchrid különösen gyakran emlegeti gyilkoló-kezeit, az isteni parancsok végső végrehajtóját. A kéz az egyházi ikonológiában az Isten legrégebbi jelképe, elsősorban a teremtettség aktusára utal.^b Így kapcsolat teremtettség Isten alkotó, és Euchrid pusztító tevékenysége között. Ez utóbbi közül az egyik legfontosabb apja megölése, amit Euchrid Istennek tulajdonít.

A torony a menedék, az erő és a védelem jelképe, egyben Mária szimbólum. Itt is fölülkerekedik azonban egy ambiguus konnotáció - Bábel tornyáé. A néma Euchrid apja hihetetlenül magas kártyavárakat épít. Közülük a legmagasabbnak összeomlása előre jelzi az apa halálát: egy leomló torony maga alá temeti. A néma Euchrid beszámolója sejteti, hogy a balesetet ő készítette elő. Mivel a gyermek néma, kifejezetten az apa az, aki birtokolja a nyelvet. Bábel népéhez hasonlóan egyre magasabbra tör Isten felé, de Isten megakadályozza tervének véghezvitelében.

Euchrid apjának különös szenvedélye a csapdaállítás. A gyilkos szerkezetekkel kígyókat, patkányokat, békákat öl vagy csonkít meg, majd a sebesült állatok vonyítását, nyöszörgését hallgatja. Az alvilág transzcendens szférájához tartozó éjjeli (tehát a Holddal is kapcsolatban lévő) állatok a sokféleséget képviselik, szemben a Bábel előtti állapotot fenntartani igyekvő uralkodó (vagyis a Naphoz tartozó) apával. Szimbolikusan sokat mondó a főhős megnyilatkozásának módja Beth előtt.

^{a)} Uő. 1978. 47.

^{b)} Child, H. - Colles, D. 1971. 49-51, Cooper, J. C. 1978. 78-79.

A lány általában Euchrid orrából kifolyt vérről ismeri fel, hogy előző éjjel Jézus járt nála. Nem külső sérelemtől szenved tehát a vértanú, hanem testének hibájából. Ez magának a vértanúságnak előrejelzése és ironikus parafrázisa. Fordítva megy végbe a végső pusztulást idéző nagy felégetés (*burn-off*) is. Szemben az Utolsó Ítélet végleges lezáró jellegével ez évente ismétlődő aktus, és nagy ünnep a kisváros számára.

A regény címét adó bibliai történet kétszeresen tematizálódik a szövegben. Bálám valójában követ, aki az Úr üzenetével indul útnak, és az angyal megjelenése állítja meg. A szövegben a magát küldöttnek tekintő Euchrid nem csak az ellenség táborába igyekvő Bálám, hanem az angyal is. Bálám, hiszen a pogányok közé megy, és angyal, mert nem szól, a számár beszél helyette. Amennyiben elfogadjuk, hogy az ismétlés már önmagában problematizál,^a érdemes közelebről is szemügyre vennünk ezt a két szövegrészt. Az első alkalommal a hangsúly a hasonlóságon van: *mule - mute*.^b A szubjektum és az objektum jelenléte annyira hasonlóknak tételeződik, hogy még nevük is fölcserélhető. Az én a külvilágtól, a számár Euchridtől, Euchrid a számártól nyer identitást - a kép és a valóság egy helyet jelöl. Ez egybevág azzal, amit Paul de Man a szimbólumról mond: a valóság és reprezentációja kiterjedését és nem létét tekintve tér el egymástól. A szimbólum az az alakzat, amely a szubjektum és az objektum szintézisét lehetővé teszi, és ezzel elfedi kettejük eredendő temporális különbségét.^c

„Above the wrath, above the din, above all the angels' barking thunder, ah heard Mule making a wheezing »Hee,« then release a long heavy »Haaaw,« and ah looked up and ah saw Mule, and Mule it seemed liked straight at me - and we stood that way for a numb, wet moment, pondering the folly of each other's lot - the mute to the mule, the mule and the mute.”⁹

A második találkozáshoz az allegória fogalmát kapcsolhatjuk. A hangsúly

^{a)} „The problematic enunciation constitutes itself as a repetition; to repeat is to problematize.” Sihvonen, Jukka. 1991. 12.

^{b)} *öszvér - néma*

^{c)} Man, Paul de. 1965; 1996. 21-31.

itt a számár és Euchrid diszkrét és önazonos létén van. Euchrid bár néma, kiejti a számár nevét, eltávolítja magától a korábban még önnön létét is biztosító külvilágot, és az egyes szám első személyű narrációban magára az *angyal* szót használja. Az allegória a szétválasztás lehetőségét tartalmazza, és felfedi a szimbólum igyekezetét, hogy az ént és a nem-ént azonosítsa.^a

„Ah uttered the beast's name, in quietude: »Mule« ... and the ass saw the angel, eye to rolling white eye, and long-locked was the looking.”¹⁰

Ezzel a szöveg saját nyelvi rendszerét problematizálja, hiszen a szimbolikus jelölés alternatíváját villantja fel, és az allegorikus értelmezés lehetősége felé nyitja az értelmezői horizontot.

Kifejezetten felhívnak a kettős értelmezésre az olyan szimbólumok mint a dög, a mocsárban lefelé süllyedő tetem. Ezek egyrészt az Istentől való távollét, távolodás megtestesítői, és így a halálra, a kárhozatra figyelmeztetnek. Másrészt a szöveg felől a transzcendencia felé kizárólag a mocsáron keresztül vezet út. Ez az a repedés, ahová beömlik a jelölő-többlet, a felesleg, és nem csak hogy nem kárhozik el, hanem örökre konzerválódik, lebeg, így a jelölő mozgás megmarad.

„And now. Look! Up there. Great grape-coloured storm clouds moving single-file across the empyrean plains. O ah know, ah know, they are the souls of the dead marching out to greet me. See? Look! The spoked nag! Hear its beating hooves... And loo! Ah can see Mule. Ah can!”¹¹

Euchrid lesüllyedése egy barokk oltárkép mennybemenetel-jelenetének inverziója, az abszolút értelmezett és megélt tapasztalata. Isten harcosa életét adja hitéért, és a döglött számárral együtt alászáll jogos örökébe.

„Now there's your dignity in death, sir! There's your reward! ... coming up behind, mah loyal subjects, mah beasts! See the parade of innocents, winged brute creation, marching across the firmament

^{a)} Uo.

to await the advent of their King ... Will they sound the trumpets?
Roll the drums?"¹²

A szöveg nagyon fontos duális szimbóluma az eső, amely több éven keresztül ömlik a kisvárosra, és csak Beth születésekor süt ki újra a nap. Az eredetileg áldást és életet jelentő víz mint másodfokú szimbólum a büntetés eszköze is.^a A mennyből jön a földre, és elmossa a nyomokat, a jeleket, vagyis lehetetlenné teszi az értelmezést - a néma társa. Utóbbi nem tud kommunikálni, előbbi megakadályozza a kommunikációt.

7.2. Jellemző a regényre, hogy a szimbólumok ambiguitása a megszólaltatott heterogén nyelvi regisztereken keresztül jut felszínre. Az ambiguus szintaxis és a szemantikai inkongruencia koncepciózusan tárja fel a szöveg réseit, és a megkövetelt olvasói aktivitás nem elfedi, hanem önreflexív jellegéből adódóan még erősebben jelzi e töréseket, hangsúlyozva az ellentétes pólusok koegzisztenciáját. Így értelmeződhet a múlt köré szerveződő időtápasztalat, amit a beszédhelyzet határjellege fordít át a jövőbe.

„Ah calculate thus: That by the time the moon comes shining over the top of yonder trees - that is to say, in approximately sixty minutes - mah soul will have departed from, and in no way will have remained in, this here world.”¹³

A határok felé nyitják a szöveg horizontját a különböző antipoetikus textusok: hirdetmények, táblázatok a cukornádtermésről, születésekről, halálzásokról. Ezek a beemelt szövegdarabok éppúgy nem kapnak indoklást, mint a nyomtatott Biblia szedését és nyelvét imitáló szövegrész a főhős genealogiájáról. Formailag és tematikusan ugyancsak erős konnotációkat hív elő a négy sirám (*The Lamentations of Euchrid the Mute*), a nyelvhasználat azonban dekonstruálja az olvasói preszuppozíciókat. A beszélt nyelvi regiszter megszólaltatása elbizonytalanítja az interpretációs stratégiákat és az esztétikai ítéletet: a trágár beszédmód végtelen ellentétben áll a magasztos tartalommal.

^{a)} Biederman, Hans. 1996. 100-101.

„In the mirror, mah hair now long, ah looked like a fucken prince.
A King. King Euchrid the First. Monarch of Doghead. Don't fuck
with the King, brother. Don't fuck with the King. And then ah
looked again to Heaven and ah gave Him thanks.”¹⁴

Hasonló kimozdító aktus a bizonytalankodó, körülményes egyes szám első személyű narráció alkalomszerű átváltása harmadik személyűre. Mivel a váltások jelöletlenek, és az egyes narratívák szemantikailag nem koherensek,^a struktúrájuk egymásba fonódik, szétválasztásuk problematikus. Ez felhívja a figyelmet a regény egyik központi paradoxonára, mégpedig a *ki beszél?* kérdés, és a szöveg horizontjának feloldhatatlan ellentétére. Az egyes szám harmadik személyű narráció ugyanis problematikus, amennyiben a szöveg egyik alakja sem tételeződik mindentudó narrátorként. A szövegben megkonstruált domináns narráció alanyának jogosan tekinthetjük Euchridot, hiszen az elbeszélés javarészt egyes szám első személyű, és a szöveg temporalitásának jelenként definiálható idejében, a főhős magányos agóniájának pillanataiban hangzik el. Euchrid azonban némasága következtében nem beszélhet, és hallgatósága sem lehet a fertőföld mocsarában. A kérdés tehát alapvetően a szöveg időtapasztalatára vonatkozik.

7.3. A múlt felidézésének eszköze a mítosz és a nyelvteremtés. Azzal, hogy a szöveg tudatosítja a ki / elmondás lehetetlenségét (a némaság többszörösen reflektált), egyetlen pillanat, az abszolút jelen értékelődik fel. Ez a pillanat azonban a vértanúság meghatározottságaitól terhes, azaz vertikális (süllyedő) struktúrájában sokkal inkább az emberi realitás, az interpretáló alany mérettetik meg, mint a kijelentett abszolút.^b A jelen megragadhatatlansága tereli a figyelmet a határtapasztalat és a végpontok felé.

Az idő három szinten strukturálja a szöveget. Egyrészt létezik, és szerepét tekintve nagyon fontos az objektív, lineáris idő. Ennek múlását pontos dátumok jelzik: Euchrid apja 1925-ben érkezik meg a völgybe, az eső 1941-ben kezd esni, és 1943-ban, Beth születésekor áll el. A lineáris idő ellentéte vagy inkább felsőbb szintű strukturálója a narráció ideje, annak

^{a)} Az apa megnevezése például a harmadik személyű narrációban is többször *Pa (apu)*.

^{b)} „The Word of God is not on trial.” Funk, R. W. 1966. 10.

körszerű szerkezete. A regény szövege Euchrid emlékező monológjával indul, és oda többször visszatér, majd azzal zárul. Ez többszörös körstruktúrát eredményez, egy spirált, amelynek közepében a lineáris idő gerincként vonul végig. Ezt a koherens rendet azonban ciklikusan megtöri és újraszervezi egy harmadik tényező, Euchrid küldetésének saját ideje. Ez a szimbolikus rend, a mítosz felől értelmeződik: a főhős gyilkoló szerszáma a sarló, egy hold-alakú eszköz, amely éppen a Holdra való hasonlóságában tételeződik időstrukturáló tényezőként — a Hold az időszámítások ősi viszonyítópontja. A sarló Kronosz attribútuma is: apját, Uranoszt ezzel fosztotta meg férfiasságától, vagyis gyilkos eszköz, a kaszával együtt halálszimbólum.^a Euchrid a sarlóval öli meg Bethet, de a többi akciója előtt is rendre a magasba emeli, és gyönyörködik az eszközben. A ciklikusság a cselekmény és a jelképrendszer szintjén is struktúraszervező tényező.

Úgy tűnik tehát, hogy a regény főbb szimbólumai a maguk hierarchikus struktúrájának dekonstrukciójával legtöbbször kétirányú értelmet sűrítene, vagy ellenkezőleg: egy koherens, monolit jelöltet disszeminálnak. Már mindig értelmezett jellegükből fakadóan a fordított hermeneutika vertikális struktúrájába illeszkednek: másodlagos interpretációjukat mindig megelőzi az abszolútra való vonatkozásuk interakciója. Az egzegetikai tanúság és a vértanúság jelentését az elemzés tapasztalatain újragondolva így fogalmazhatjuk meg. Egzegetikai értelemben tanú az, aki valamilyen módon megtapasztalta az abszolútot, és ezt mint az abszolút tapasztalatát értelmezte. A vallási tanúságnak nem kritériuma a beszéd, és a tanúságon sem az utólagos kinyilatkoztatást értjük, hanem (szemben a jogi és a köznapi értelemmel) az interpretációt. A vértanúságon olyan határtapasztalatot értünk, amelyben a beszéd intenciója és az alkalmazott interpretációs stratégia közti rés az abszolút tapasztalatát megvalló vérével töltődik ki úgy, hogy a mártír cselekedeteinek és beszédének szimbolikája az abszolút számára interpretálja az abszolútról a földi realitásban szerzett tapasztalatot.

8. Konklúzió

Dolgozatomban a tanúság kérdésével foglalkoztam, és egy olyan interpretációs elmélet kidolgozására tettem kísérletet, mely a vértanúság diszkurzív szituációját és jelölőpraxisát tekinti teoretikus alapjának. A

^{a)} Biederman, Hans. 1996. 333.

tanúság szemantikájának elemzése és egy konkrét szöveg értelmezése megmutatta, hogy a vértanúság tekinthető az abszolútnak a földi realitáson keresztül megragadott tapasztalatáról az abszolút számára szóló értelmezésként. Az ilyen szöveg sajátos jelölőstruktúrája, vagyis a vallási szimbólumok nem tradicionális értékben való használatán kiépülő értelmező-szerkezete — elsősorban irányára és interpretációs módszerére való tekintettel — jól vizsgálható az inverz hermeneutika módszerével. Kétségtelen, hogy a felállított modell mint olvasási metódus korlátozott érvényű, de alkalmas lehet olyan szövegek befogadására, amelyek a modern kor irodalmi kánonaiban legjobb esetben is csak marginális pozíciót foglalhatnak el a bennük megfogalmazott tapasztalat jellegzetes intenciója miatt.

Jegyzetek:

1. Mondhatjátok nyugodtan, hogy één voltam Isten kukkolója. Egész életemben beépített hírszerzőként működtem az ellenség sorai közt, és amit lehetett, kibogarásztam abból, amit sikerült kifigyelnem vagy kihallgatnom vagy kiszimatolnom.
2. Assziszem, ez volt a pillanat - a legelső, amikor meghallottam, hogy az Úr beszélni kezdett hozzám - igen, szerintem biztos, hogy az Úr megpróbált beszélni. Mer akárhogy hangoskodott is a gajdolás, egyre hangosodott, één mégis hallottam - belül, a fejemben - azt a hangot, szelíd volt és halk, de meg lehetett különböztetni, és nem nyomta el a ricsaj. Euchrid - azt mondta. Euchrid.
3. Az összes vart egy dohányoskatulyába raktam, amit előbb kibéleltem vattával, aztán az egészet beletettem a haj- és körömnyesedékeimet őrző dobozba, aminek felirata ez volt: „Nyessedékek.”
4. Levem milyenségének kezdeti vizsgálata baljósan elfajult: csipdesni kezdtem a gonosz, fekete kérget, ami holtan, rémségesen koronázta meg sebeimet. Friss vér göbbent a helyükön, először világos volt és piros, de aztán komor bordó alvadékká sötétedett a közepében, aztán megszikkadt és kemény lett - beteg és fekete. Igen, *beteg és fekete*.
5. Isten nem érzelgős. Nem tudjátok rajtakapni se jópofáskodáson, se haszontalan fecsegésen. Azonkívül a prédikálósdira se hajt rá olyan nagyon. Hol van már a régi rámenősség - a tűz-meg a kénköstand a piacon. Isten manapság különleges áruban utazik - az emberek ma már nem szívesen mondanak le drágalátos komfortjukról és evilági örömeikről a halál utáni mennyei birodalom ígéretéért. Isten vevőköre kicsi és választékos. Az ördög meg tarol.
6. Jövök már! Mer a Te országodra nyíló ajtó nem a fejemnél található, hanem a lábamnál. Szólítsál a mélybe! Záruljon be utánam e dágvány szája! Készítsd elő az utamat! Ó Uram, halld a fohászatot! Szólíts a mélybe, és szabadíts meg a rohadt emberektől!

7. „Szeretlek, Euchrid - mondta. - *Ne félj, mert én rendeltettem őrződül.*” Één meg visszaültem a sikos rönkre a pici tisztáson, és fáradtan, fájosan, kábultan visszahajtottam tenyerembe a fejemet. Amikor megint fölnéztem a tisztás olyan volt, mint azelőtt - mogorva, sötét -, és valami zuhanó késféle jött pörögve fentről, egyenest a szívemnek. Ezüst toll szúrta át ingem nyirkos vásznát.

8. És ... előjött Isten hangja, ... olyan, mint a 29. zsoltár ... Szolgájának hívott. Azt mondta: „Szolgám, készíts nekem falat.” Megmondta, hogy ők el fognak jönni, és nem szabad beengednem őket. Azt mondta: „Szolgám, építsd a falat magasra, építsd fából és drótból.” Azt mondta, hogy a falon belül lesz az één királyságom, és hogy één fogom hordani a koronát. Utasított, hogy töltsen meg hívőkkel, és adjak neki nevet. *Één pedig fogtam egy csontot - egy koponyát -, és elneveztem a királyságot imígyen: Kutyafej. Kutyafej.* Menedékadó erődöm. Reám bízott királyságom. A Nagy Megőrzőnek, az Igazságtalanságok Jóvátevőjének parancsolatjára.

9. Túl a haragon, túl a robajon, túl az összes angyal ugató mennydörgésén, azt hallottam, hogy Öszvér zihálva mond egy „I”-t, aztán megereszt egy hosszú, súlyos „Áááá”-t. És fölnéztem, és láttam Öszvért, Öszvér pedig mintha egyenest éénrám nézett volna - és így álltunk egy béna, nedves pillanatig, latolgattuk egymás sorsának oktalanságát, a néma és a négy lábú, a négy lábú és a néma.

10. Némáságomban kiejtettem az állat nevét: - Öszvér -, és Öszvér kinyitotta egyik meggyötört szemét, és fölneezett rám - és látta az angyalt a számár, szem nézett kereső fehér szembe, és hosszan zárultak a tekintetek.

11. És most. Oda nézzetek! Oda föl! Hatalmas, szőlőszínű viharfelhők vonulnak libasorban az égi síkon. Ó, één tudom, tudom, hogy ezek a holtak lelkei, elém jönnek, hogy köszöntsenek. Látjátok? Azt, ott! A megigézett gebét! Halljátok meg patáinak dobogását! ... És íme! Látom Öszvért. Látom!

12. Hát tessék, íme a méltóság a halálban! Íme, igaz jutalmatok! ... És ott jönnek ... hű alattvalóim, fenevadjaim! Lásd az ártatlanok díszmenetét, hogyan masíroznak a szárnyas állatok a firmamentumon - már várják Királyuk eljövetelét ... Megszólalnak majd a trombiták? Peregnek a dobok?

13. Één így számolom: Mire a fénylő hold ama messzi fák csúcsa fölé emelkedik - vagyis hozzávetőleg hatvan perc múlva -, az één lelkem már odébbáll ebből a világból, és semmiképpen nem marad meg benne.

14. Úgy néztem ki a hosszú hajammal a tükörben, mint egy Király. Első Euchrid Király. Kutyafej uralkodója. Ne baszkolódj a Királlyal, haver. Ne baszkolódj a Királlyal. Aztán újra fölnéztem a mennyboltra, és újra hálát adtam Neki.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ. *Retorika*. Budapest, Gondolat. 1982.
- BIEDERMANN, Hans. *Szimbólumlexikon*. Budapest, Corvina. 1996.
- CAPUTO, John D. *Hermeneutika a Lét és idő után*. In.: *Athenaeum*. 1994. II/2. 127-159.
- CAVE, Nick. *And the ass saw the angel*. New York, Harper Collins Publishers. 1989.
- CAVE, Nick. *És meglátá a szamár az Úrnak angyalát*. Budapest, Holnap Kiadó. 1992.
- CHILD, H. - COLLES, D. *Christian symbols. Ancient and modern*. London, Thames and Hudson. 1978.
- DANIEL-ROPS, Henri. *Apostolok és vértanúk egyháza*. Budapest, Ecclesia. 1989.
- DERRIDA, Jacques. *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*. In.: *Helikon*. 1994/1-2. 21-35.
- DERRIDA, Jacques. *Ki az anya?* In.: *Jelenkor*. 1994/2. 149-153.
- EBELING, Gerhard. *God and Word*. In.: Klemm, David E (szerk.) *Hermeneutical Inquiry. Vol. I. The interpretation of texts*. Atlanta. 1989. 195-225. (A továbbiakban *Hermeneutical inquiry*.)
- FOUCAULT, Michael. *Nietzsche, Freud, Marx*. In.: *Athenaeum*. I. 1993/3. 151-171.
- FREUD, Sigmund. *A patkányember. Klinikai esettanulmányok. I.* Erős Ferenc (szerk.) Cserépfalvi kiadása. Hely és év nélkül.
- GADAMER, Hans-Georg. *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat. 1984.
- GADAMER, Hans-Georg. *A szó igazságáról*. In.: Uő.: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins Kiadó. 1994a. 111-142.
- GADAMER, Hans-Georg. *Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez*. In.: Uő.: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins Kiadó. 1994b. 142-157.
- HEIDEGGER, Martin. *Lét és idő*. Budapest, Gondolat. 1989.
- HENDERSON, Joseph L. *Az ósi mítoszok és a modern ember*. In.: Jung, C. G. *Az ember és szimbólumai*. Budapest, Göncöl Kiadó. 1993. 105-156.
- HERMANN Imre. *A pszichoanalízis mint módszer*. Budapest, Gondolat. 1988.
- A Katolikus Egyház Katekizmusa*. Budapest, Szent István Társulat. 1994.
- KERÉNYI Károly. *Hermész, a lélekvezető*. Budapest, Gondolat. 1994.
- KLEMM, David E. *Introduction to Ebeling's God and Word*. In.: *Hermeneutical inquiry*. 1989. 191-195.
- KRISTEVA, Julia. *A szövegstruktúrálás problémája*. In.: *Helikon* 1996/1-2. 14-22

- MAN, Paul de. *Blindness and insight*. University of Minnesota Press. 1983. 187-228.
- MAN, Paul de. *A temporalitás retorikája*. In.: *Az irodalom elméletei. I.* Szerk.: Thomka Beáta. Pécs, Jelenkor Kiadó, JPTE. 1996. 5-61.
- RICOEUR, Paul. *A tanúság hermenutikája*. In.: *Ikonológia és műértelmezés. 3.* Szerk.: Fabiny Tibor. Szeged, JATE. 1987. 179-199.
- RICOEUR, Paul. *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása*. In.: *Uő.: Bibliai hermeneutika. Hermeneutikai füzetek 6.* Szerk.: Fabiny Tibor. Budapest. 1995. 11-39.
- SIHVONEN, Jukka. *Exceeding the limits*. Turku, SETS. 1991.
- THISELTON, Anthony C. *The Two horizons. New Testament hermeneutics and philosophical description with special reference to Heidegger, Bultman, Gadamer and Wittgenstein*. Grand Rapids. 1980.
- TILLICH, Paul. *The meaning and justification of religious symbols*. In.: *Hermeneutical inquiry*. 1989. 165-173.
- TILLICH, Paul. *The religious symbol*. In.: May, Rollo (szerk.) *Symbolism in religion and literature*. New York. 1960. 75-99.

Gondolatok Laurie Anderson művészetéről

Töredékes megjegyzések két performance-ról

Laurie Anderson művészete az avantgarde-ban gyökerezik. A hetvenes években a minimal art performance művészeként tartották számon. A minimal art a letisztult formák irányzata, alapelemei mértani idomok. Üzenete „hűvös”, érzelem- és szenvedélymentes, az intellektushoz szól, meglehetősen formacentrikus.

A művésznő otthonosan mozog a koncept art területén is, amely a minimal artból eredeztethető. Első megfogalmazói ugyanis a minimal art művészek közül kerültek ki. A koncept art művelői szándékosan elutasítják az eladhatóság elvét, ellentétben a pop art és minimal art művelőivel. Rehabilitálni kívánják a sámán és a titok birtokában levő ember szerepét a kultúrában. A művészi gondolat, ötlet válik lényegessé.

Ami Laurie Anderson és az avantgarde viszonyát illeti, megtudhatunk róla néhány lényeges dolgot az 1991-ben készült interjúból, melyet a *Nappali háznak* adott:

„(...)És mostanában, amikor az avantgárd törekvéseket keresem, nem igazán találom sehol. Azért van ez talán, mert a kommunikáció hihetetlenül felgyorsult. Mondjuk, hogy fiatal művész vagy N.Y. - ban, és elképzelsz magadnak egy óriási műteremlakást, nagy, zöld növényekkel, ahol partikat rendeznél, persze dolgoznál is egy keveset, és így tovább. Aztán rá kell döbbedned, hogy ezt nem engedheted meg magadnak. Mit teszel akkor? Elmész egy reklámügynökségbe dolgozni, és, mondjuk egy hétfőn, egy kiállítás-megnyitóra, s hétfőn reggel munkába menet mit látsz? Azok a képek, amiket csupán két nappal korábban láttál, máris ott vannak a kirakatokban képeslapokon. Hát ennyit a kommunikáció felgyorsulásáról. Az avantgárd léte azon múlik, hogy képes-e rejtőzködni, hogy meg tudja-e őrizni magát eképpen. Manapság pillanatok alatt bármi a tömegkultúra részévé válik. Ezek a folyamatok már a 60-as években elkezdődtek. Andy Warhollal, akiben sok volt az amerikai archetípusból, a kereskedő ügynökből... Másolatokat készített mindenről, tömegesen gyártotta az

alkotásokat, pólókat, poszttereket stb... Ezáltal az avantgárd számára nagyon nehéz lett a fennmaradás. Mert mit kérdez a galériatulajdonos: Ez lenne a következő befutó, vagy sem?"

Ízig-vérig New York-i művész lévén, ezek a megállapítások a saját művészete esetében is helytállóak. Jelenlegi munkássága tehát átmeneti formaként értelmezendő az avantgarde és tömegkultúra, illetve az avantgarde és transzavantgarde megnyilvánulásai között. Számomra leginkább ezért válik problematikussá az „összművészeti alkotás” minősítés, amellyel performance-it gyakorta illetik.

Koncertjei a *Gesamtkunst* megnyilvánulásainak tűnnek. A *werk* utótagot szándékosan hagytam el, azt kívánván ezzel jelezni, hogy nem hagyományos értelemben vett MŰALKOTÁSRÓL van szó, hanem sokkal inkább egy rendkívül komplex, esztétizáló hatású FOLYAMATRÓL, ugyanis nem csupán egy SZÖVEG színpadi megvalósításával állunk szemben. Ebben a művészi folyamatban minden elem egyformán fontos: zene, dal, táncszerű mozgás, képernyőre vetített árnyak, szövegek, „filmek”, emberi beszéd, torokhangok, mimika, a beszédbe beleszórt történetek, a mindennapi helyzetek és ezek átlényegülésének megvalósulása mind egységes egészet alkot egy-egy „mozaikkockán” belül.

A „Home of the Brave” nem más mint a mai amerikai társadalom, melyre olyannyira jellemző a széttöredezettség, az elidegenedés. Laurie Anderson előadása orvosló hatású, akárcsak a régmúlt idők sámánjaié, játék és rítus különös keveréke. A megvalósulás módja pedig a varázslat. A mágia Heide Göttner-Abendroth szerint kísérlet arra, hogy a pszichében és a társadalmi szférában változás álljon be, a kettő ugyanis elválaszthatatlan egymástól. A varázslat a fentiekben említett elemek révén válik hatékonnyá (zene, tánc, stb.). Ezt a gyógyító hatást a görögök kathartikusnak nevezik.

A *Gesamtkunst(werk)* gondolata a romantikához kapcsolódik és megszületése társadalmi és ideológiai változások szükségszerű következményeként fogható fel. A romantika a nagy változások kora és a modern művészetek megalapozója. A művészet és a művészek státusza radikális változást mutat az előző korszakokhoz képest. A magyarázat jórészt társadalmi és szellemi okokban keresendő: a vallás jelentősége fokozatosan csökken, és ez világszemléleti válságot idéz elő, mely az „egységes világrendbe” vetett hitet alapjaiban rengeti meg. A homogén világszemlélet megszűnésével az egyén, az alkotó egyéniség nagyobb szerepet igényel, hirtelen eddig elképzelhetetlen szabadság birtokosa lesz.

A külső determináció helyét a belső determináció foglalja el, amely szabad utat enged a kísérletezésnek. A művész felszabadul a külső világhoz való alkalmazkodás kényszere alól, és saját tehetségének, elképzeléseinek, egyéni világlátásának törvényeihez kell csak igazodnia.

Ugyanakkor a műalkotás értelmezése is problematikusává válik a befogadó számára. A külső determináció hiányában a mű üzenete többé már korántsem egyértelmű, ezért nem biztos, hogy a műélvezőnek sikerül megértenie és elfogadnia.

A művész magára marad alkotói szabadságával és óhatatlanul feltámad benne a biztonság utáni vágy, amely az „egységes világrendben” testesül meg. Ennek azonban nincsenek már meg a „külső” feltételei, megvalósításához egyedül csak az ESZTÉTIKUM kínál lehetőséget. Ez a nosztalgia vezet el a Gesamtkunst(werk) gondolatához. Az „összművészeti alkotás” utópia, hiszen egy egységes világrend mesterséges létrehozására irányul. Mivel azonban ez csak a MŰVÉSZET keretén belül lehetséges (nem adottak többé a történeti feltételek), megkísérli a társadalom, a valós élet esztétizálását. Ezáltal új területeket hódít meg a művészetnek oly módon, hogy eleddig „művészietlen”, hétköznapi dolgokat ruház fel esztétikai értékkel. Ennek ellenére ez az út nem bizonyul járhatónak. Igaz, hogy kitágítja a művészet határait a fent említett módon, de nem sikerül eleget tennie annak a naiv elképzelésnek, mely a művészetet képessé tenné arra, hogy átvegye a társadalom irányítását az általa tételezett egységes világrend révén. Ez azért nem lehetséges, mert a meghirdetett homogén világszemlélet csak addig tekinthető viszonylag egységesnek, amíg az ESZTÉTIKUM határain belül mozog. Ahogy kilép az esztétikai szférából a valós élet területére, többé már nem beszélhetünk egységes világrendről, hiszen ez történetileg lehetetlen.

A Gesamtkunst saját céljait úgy találja megvalósíthatónak, hogy mitikus struktúrára épít. Ezek a struktúrák lehetnek már meglévő mítoszok új életrekeltési kísérletének eredményei vagy új, egyéni/magán-művészi mítoszok. Így az „összművészeti alkotást” bizonyos fokig olyan kísérletnek tekinthetjük, amely megpróbálja átmenteni a mindenkori kulturális tudatba a leköszönt nagy narratívákat (ha nem is társadalmi gyakorlatokként), mint esztétikai értékek tárházait.

Kiéleződik a nemzedéki szakadék, gyengül a vallás, a hagyományok hatása. Ebből szükségszerűen következik, hogy a művészetnek is át kell alakulnia egy mágikus-vallásos tevékenységből egy újfajta eszközzé, amely módosítja a tudatot, és a fogékonyság új módjait alakítja ki. Ez a művészet

kétségbe von mindenfajta hagyományosan elfogadott határt. Ahogy azt Susan Sontag megjegyzi, az alkotás sokszor egyenlő a művész elgondolásával, ötletével, és az improvizációnak egyre nagyobb szerep jut.

A művészet, akárcsak a tudomány és technika változik, nem statikus. Korunkban mind jobban közelít a tudományhoz abban, hogy egyre inkább specialisták területévé válik. Nem érhető el általános műveltséggel rendelkezők számára, külön erőfeszítést igényel, specializálódott nyelven beszél. (pl. Mark Rothko művei). Jellemzőek a médium történetére való utalások (festmények, film, zene, irodalmi alkotások).

A műfaj, amelyet Laurie Anderson képvisel, sehova sem sorolható be, talán leginkább egy ősi misztériumjátékhoz hasonlítható, annak vallásos vetülete nélkül: a művész egyedül lép színpadra, és rövid történeteket mesél-énekel, miközben néha megszakítja a narráció fonalát furcsa, értelmetlen, a sámánok varázsszavaira, sikoltozására emlékeztető hangokat hallatva. Mindezt elbűvölő zenei alapra viszi rá, melynek ígésző ritmusára táncszerű mozgást végez, mintha egy rituálé résztvevője lenne. A színpad háttérét hatalmas képernyő helyettesíti. Néha ez a képernyő eltűnik, és több kisebb foglalja el a helyét. A képernyő(k)ről mozgó képek zuhataga árad a nézőre, miközben a színpadi világítás színes fényszórói szerkezetbe fogják, és architektúrát kölcsönöznek a színpad jellegtelen terének. A hatás lenyűgöző. A szem és fül el van varázsolva, az értelem pedig az összefüggések szövevényét igyekszik megfejteni.

Mi, európaiak hajlamosak vagyunk lenézően nyilatkozni a tengerentúli művészetekről. Az ilyes elgondolásunk helyességének igazolására mindig azzal a — kétségtelenül igaz — ténnyel próbálunk érvelni, miszerint az amerikai kultúra az európai kultúra utánzásából született meg, és anélkül, hogy ellenőriznénk a jelen helyzetet, készpénznek vesszük, hogy ez napjaink művészetére is visszavonhatalanul igaz. Ebben azonban tévedünk. Minden jel arra mutat, hogy Amerika kinőtte magát, és talán van némi igazság abban, ha azt állítjuk, hogy akárcsak a századelő Franciaországában, egy hihetetlenül újszerű művészi érzékenység megszületésének vagyunk tanúi, mely teljes mértékben kihasználja a modern technika adta lehetőségeket (értve ezen a kommunikációs csatornák már említett sokszínűségét).

Susan Sontag szerint az új fogékonyság elsődleges jellemzője, hogy első számú terméke nem irodalmi alkotás, mindenek fölött nem a regény. Ma tehát egy új, nem irodalmi kultúra létezik, melyet az amerikai esztéta szerint, nem kisebb emberek fogalmaztak meg, mint: Nietzsche,

Wittgenstein, André Breton, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Siegfried Giedion és Kepes György.

A rendkívül komplex előadás, mely a látvány és a hangok világának ezt az egyedi ötvözetét nyújtja, a számítógépek által biztosított tökéletes összehangolás eredménye. A 17. század óta talán először tapasztalhatjuk ismét a művészet és tudomány (technika) egymással való megbékélését és e koszenzus gyümölcsét. A modern ember és világa végre egymásra talál, elfogadja egymást, nem lázadozik többé (ez a gondolat Oriana Fallaci, *Ha meghal a nap* című könyvében is fellelhető).

Laurie Anderson koncertjeinek irodalmi vonatkozást is lehet tulajdonítani. Mikor ezt a kijelentést teszem, az előadás folyamán elhangzott történetekre gondolok, melyek közül néhány a műsorfüzetben is szerepel. Így, nyomtatott formában akár a szó szoros értelmében vett irodalmi alkotásoknak is tekinthetők, tiszta, kézzel fogható, hagyományos értelemben értelmezett irodalomnak.

A történetekben az a nagyszerű, hogy IRÁS, BESZÉD formájában hozzájuk tudtukra mondandójukat. Az írás hozzásegít minket ahhoz, hogy a koncert tovább éljen bennünk a szövegek révén, a beszéd pedig az „itt és most” élményét biztosítja számunkra. A másik figyelemre méltó dolog az előadás galaxisában a komponensek egyenrangúsága a műsoron belül. Mindegyik egyforma fontosságú, kölcsönösen kiegészítik egymást, ezáltal egy dinamikusan változó szemantikai mezőt hozva létre. Be kell látnunk, hogy mind az elgondolás, mind a megvalósítás rendkívüli hatást képes kelteni.

Meglátásom szerint sem a *Nerve Bible*, sem a *Home of the Brave* kapcsán nem beszélhetünk egységes mitológiai világképről vagy „kvázi-vallásról”. Semmi sem indokolná ezt az állítást. A befogadó nincs birtokában semmiféle kulcsnak, kódnak, mely elvezetné a színpadon látottak értelmezéséhez, és az előadás sem nyújt számára ilyen fajta segítséget. A néző minden erőfeszítése, amely egy egységes szemlélet kialakítására törekszik, hiábavalónak bizonyul. A performance-ok felépítése mozaikszerű. Ezek a „mozaikkockák” azonban leginkább egy furcsa kaleidoszkóp darabjaihoz hasonlíthatók, melyek megtagadnak minden formába rendeződésre irányuló kísérletet. A befogadó hiába keresi az egyes „mozaikkockák” közti rejtett összefüggéseket, melyek elvezethetnének AZ ÜZENETHEZ, szándéka kudarcba fullad. Kénytelen tudomásul venni, hogy „csak” ÜZENETEK vannak, de ezek nem konvergálnak egy áttekinthető szemiotikai egységbe. A kaleidoszkóp egységei önálló életre kelnek, és

függetlenségük mámorában semmi törvénynek nem hajlandók alávetni magukat, amely saját világuk határain túlról próbálna hatni (FORMÁBA rendeződés). Ez ugyanis azt jelentené, hogy fontosságuk az építőkockák szerepében merülne ki, és így világuk másodlagossá válna, mivel csakis a létrehozott EGÉSZ szempontjából bírna jelentőséggel. Láadásuk egy totalitarista társadalmi rendszer ellen szót emelő tömeg láadásával analóg, melynek célja egy pluralista társadalom megalapozása. Így nyer a pluralizmus létjogosultságot az előadás keretén belül. A „mozaikkockák” önmagukról vallanak, némelyikben felfedezhető egy másikban is meglevő, s így közösnek nevezhető, vonás. Mégis van valami, ami e világok létezésének értelmet ad: az ESZTÉTIKUM, ugyanúgy, ahogy a társadalmi háttér magyarázattal szolgál az egyén törekvéseire. Ezek a performance-ok tehát nemhogy nincsenek egy egységes mitikus struktúrába ágyazva, hanem határozottan visszautasítják, lehetetlenné téve egy ilyen jellegű értelmezést. Következésképpen ezek az „előadások” nem tekinthetők „összművészeti alkotásoknak”.

A művésznő performance-ait csak olyan mértékben nevezhetjük kollektív alkotásnak, mint amilyen mértékben bármely hagyományos színházi előadás annak tekinthető. Nem beszélhetünk ugyanis nyílt struktúráról abban az értelemben, ahogy egy happening vagy alternatív előadás kapcsán megtehetnénk. Minden mozdulat, a legapróbb részlet is előre ki van tervezve. A véletlen itt nem tényező. Így a közönségnek sem adatik meg a beavatkozás, rendezés lehetősége. A művészi aktus tehát még látszólag sem lesz társadalmi gyakorlattá. A művész egyeduralkodójává válik az általa megteremtett világnak. Tőle függ minden, ezért minden erőteljesen szubjektív színezetet kap.

Végkövetkeztetésként elmondhatjuk, hogy Laurie Anderson performance-ai nem akarnak „több mint művészet” lenni. Következő sorai is arra szólítanak fel, hogy feltételek nélkül adjuk át magunkat annak a tiszta esztétikai élménynek, melyet művészete nyújt számunkra:

*„Hangod átjárja testem.
Mintha csak ismernél engem.
Add meg hát, ami nekem jár.”*

Sur une tradition renouvelée : l'aventure de la réflexivité

Rapprocher la peinture et la création littéraire dans l'oeuvre d'un poète pourrait paraître un lieu commun mille fois répété. Tout de même, s'il y a certainement bien des poètes pour qui la peinture a joué un rôle important, il y en a assurément très peu pour qui elle a représenté une pareille nécessité que pour Baudelaire. Peu nombreux sont aussi ceux dont le travail de critique d'art serait d'une importance semblable à celui de Baudelaire qui, même s'il n'avait écrit que ses critiques, jouirait d'une renommée 'éternelle'. On peut même risquer d'affirmer que ses contemporains lisaient plus de ses critiques que de ses poèmes. Dès 1845, l'année de la parution de son premier *Salon*, il a donné régulièrement son avis sur la peinture (et sur la sculpture) de son époque. Il a rédigé son dernier *Salon* en 1859, l'année d'une importance capitale dans son évolution artistique. La présente étude (disons plutôt 'l'inventaire de quelques idées') se propose d'examiner avant tout les liens qui unissent le *Salon de 1859* aux poèmes conçus en cette année, notamment *Le Cygne*, *Les Sept Vieillards* et *Les Petites Vieilles*. L'auteur a le pressentiment qu'une étude comparée pourrait fournir quelques remarques intéressantes non seulement sur les idées concernant la création artistique du poète, mais également sur quelques aspects de la peinture de cette époque.

Le "tableau", l'objet de la peinture, est un des termes récurrents de la poésie baudelairienne — qui abonde en "emblème", "image", "paysage", "potrait", etc. Ces termes puisés dans le vocabulaire du pictural revêtent une signification 'psychologique' pour le poète qui s'en sert pour donner l'image "D'une fortune irrémédiable"¹ qu'est la destinée humaine. *L'Irrémédiable*, poème en position symbolique dans *Spleen et Idéal* (il semble être le dernier mot du poète arrivé à la fin de sa première étape), se compose de deux parties : la première se présente comme un catalogue d'images ayant pour dénominateur commun de représenter l'homme déchu. A l'exemple des *Phares*, cette première partie peut être interprétée comme une série d'images distinctes où chacune d'elles forme un univers clos — un tableau *encadré* — dont la série donne l'impression d'une exposition dans une galerie. L'exposition est en effet une des grandes

hantises du XIXe siècle qui voit la naissance des Expositions Universelles, agricoles, etc. "Qui dit exposition dit prééminence du regard, de ses plaisirs spécifiques, dit espace architectural aménagé lisiblement pour un parcours plus ou moins contraignant, dit présentation rationnelle de collections d'objets, dit pratiques institutionnelles et sociales ritualisées, mais dit aussi ostentation d'un savoir et donc exercice accompagnateur d'un langage, explicatif d'une part (l'exposition explique), désignatif et descriptif d'autre part (l'exposition étale des objets étiquetés et nommés)"². Le lecteur, quand il est donc invité à faire une visite dans cette galerie, sent tout d'abord que les tableaux exposés changent progressivement de signification par la force de leur linéarité qui propose un ordre auquel le récepteur est incapable de soustraire : le sens que le visiteur attribue à une image est sans cesse modifié par celui du tableau suivant. La lecture devient ainsi circulaire, puisqu'elle doit toujours être recommencée. La vraie lecture est donc une relecture. Ce processus de déplacement du sens est traduit au niveau textuel par l'identification des 'actants' des tableaux — que ce soit "Une Idée, une Forme, un Être", "un Ange", "un malheureux ensorcelé", "Un damné descendant sans lampe", "un navire pris dans le pôle" ou bien "un Styx bourbeux et plombé", "un gigantesque remous", "un lieu plein de reptiles", "un gouffre dont l'odeur / Trahit l'humide profondeur" ou "un piège de cristal". C'est dans ces "Emblèmes nets", ce "tableau parfait" que le lecteur-visiteur voit se refléter son destin — comme le texte lui-même se reflète dans sa deuxième partie. Réflexivement (ce qui veut aussi dire : de façon consciente) les tableaux apparaissent comme autant de "Puits de vérité", dans lesquels le lecteur — et le texte — se regarde. La bipartition du poème est le reflet du dédoublement du Moi, plus précisément de la prise de conscience sur ce dédoublement ("un cœur devenu son miroir"). Sur les tableaux de Caspar David Friedrich (comme par exemple sur *Le Naufrage*) dont l'atmosphère peut être apparentée à celle qui règne dans *L'Irrémédiable*, Jean Starobinski a découvert les reflets du même paysage qui est évoqué sur le dernier emblème du poème : le bateau, captif de la mer glacée est un symbole approprié du Moi figé devant son image reflétée par le miroir³.

Le *miroir* est le symbole par excellence de l'autoréflexivité de la création et du 'produit' artistiques. La structure des *Fleurs du mal* prend comme ordonnance de base la bipolarité du miroir : comme la première partie de *L'Irrémédiable* se reflète dans la deuxième, de même que *Spleen et Idéal*

trouve son image 'réfléchie' dans *Tableaux Parisiens*. Cette section qui n'apparaît qu'avec l'édition de 1861 des *Fleurs du mal*, introduit donc même au niveau structural l'idée de la réflexivité. Le miroir que les *Tableaux* tendent vers *Spleen et Idéal* est un miroir *ensorcelé* — ou plutôt des miroirs ensorcelés car ils ne donnent que des reflets tronqués, des détails incohérents dans un tourbillonnement hallucinatoire.

1859 a été une année particulièrement féconde pour Baudelaire : il complète son recueil poétique de quelques fleurs qui appartiendront aux plus admirées.

Le Cygne est sans doute le chef d'oeuvre de cette année. Il est l'expression de l'expérience nouvelle de l'homme de la grande ville, c'est-à-dire celle de l'aliénation et du sentiment du dépaysement. En plus, le poète a recours à une tradition iconologique particulièrement riche, notamment à celle de la *Mélancolie* pour donner de la forme à cette nouvelle expérience. Dans *Salon de 1859*, on trouve de nombreuses figures mélancoliques, dont *Ovide chez les Scythes* de Delacroix. Ovide "voilà couché sur des verdure sauvages, avec une mollesse et une tristesse féminines, le poète illustre qui enseigne l'art d'aimer. Ses grands amis de Rome sauront-ils vaincre la rancune impériale ? Retrouvera-t-il un jour les somptueuses voluptés de la prodigieuse cité ? Non, de ces pays sans gloire s'épanchera vainement le long et mélancolique fleuve des *Tristes* ; ici il vivra, ici il mourra."⁴ Ovide, qui apparaît également dans *Le Cygne*, est la figure-type du mélancolique, victime d'un manque insurmontable. Exilé, il vit dans un environnement dont il est incapable de faire entrer les éléments dans un ordre organique. Dans *Paris, capitale du XIXe siècle*, même le Parisien se sent exilé par suite des changements profonds exécutés durant le Second Empire. Ce sentiment d'exil de la condition mélancolique sera le dénominateur commun de maintes oeuvres d'art apparemment très différentes. Dans *Salon de 1859*, à propos des tableaux d'histoire et des paysages, on trouve l'analyse de plusieurs peintures ayant pour sujet la Rome antique en ruines — thème depuis longtemps chéri par les peintres en voulant donner l'image la plus appropriée de la décadence, de la destruction et de l'esprit mélancolique. Baudelaire fait de même dans les trois poèmes en question : Andromaque, Ovide, le cygne, le vieillard à trois pattes évoquant l'énigme du Sphinx, les petites vieilles, Eponine ou Las, la défunte Vestale, la prêtresse de Thalie, etc. appartiennent au monde mourant de l'Antiquité, et le poète les fait défiler devant nos yeux sans doute pour éterniser le règne de la mélancolie

sur le triste paysage de *Paris*. Paris et l'expérience mélancolique — voilà le thème principal de Baudelaire de 1859.

En répertoriant les paysages, Baudelaire fait la remarque suivante : "Ce n'est pas seulement les peintures de marine qui font défaut, un genre pourtant si poétique ! (...), mais aussi un genre que j'appellerais volontiers le paysage des grandes villes, c'est-à-dire la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments, le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie."⁵ On dirait que faute de peintures répondant à ses exigences, Baudelaire complète la liste des oeuvres picturales du *Salon* de ses *Tableaux*. Aussi évoque-t-il l'oeuvre de Méryon, dont les tableaux représentant la vie fourmillante du Paris de l'époque avaient pour lui un effet de révélation. "J'ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers *montrant du doigt le ciel*, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié. " Dans ce paragraphe très dense, Baudelaire s'établit la liste des éléments à partir desquels il sera capable de dessiner ses *tableaux parisiens*. Son cygne chante parmi des "tas de chapiteaux ébauchés et fûts", de "gros blocs verdis" et du *bric-à-brac*, entouré d'*échafaudages*. Toute la section s'ouvre sur l'image des "tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité" dans *Paysage*, pièce liminaire des *Tableaux*. Les grandes perspectives aux souvenirs douloureux évoquent l'haussmannisation de la ville, "secouée par de lourds tombereaux", où passe une "voirie ouragan"⁶ C'est une ville dominée par le bruit dont les habitants "frémissent au fracas roulant des omnibus". Ces mouvements saccadés, brisés appartiennent au régime diurne des *Tableaux*⁷ où règne la volonté — la volonté d'attribuer du sens à cet univers aux éléments dispersés et disparates. Le poète part donc en quête et se lance " Dans les plis sinueux " de la capitale qui s'ouvrent devant lui, prometteurs de mystères inconnus. Dans une autre étude j'ai déjà parlé de l'expérience heureuse qui se produit dans *Le Cygne*⁸. En formant un véritable triptyque

dont les éléments se tiennent solidement, la 'partie centrale' nous offre un autre dénouement de cette même expérience de la grande ville. *Les Sept Vieillards* s'ouvre sur une image méryonesque : la capitale à l'aube. Cette première impression s'imbibe tout de suite d'une coloration sombre, car le souvenir textuel du quatrième *Spleen* pèse instantanément sur l'expérience matinale : " Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l'horizon embrasse tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits "9. Le paysage des *Sept Vieillards* est inondé de brouillard *sale et jaune* (évoquant la couleur de l'élément gouverneur de la mélancolie, c'est-à-dire de la bile) — et de nouveau, le thème de Paris et la création littéraire (le Simos menteur du *Cygne* réapparaît : " Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur / *Simulaient* les deux quais d'une rivière accrue "10) rejoint celui de la mélancolie.

" ... le mélancolique est celui qui, mieux qu'un autre, peut s'élever aux plus hautes pensées; mais si la bile noire, d'ardente qu'elle était, achève de se consumer et se refroidit, elle deviendra glaciale " — lit-on la définition du mélancolique chez Jean Starobinski¹¹. Selon la théorie traditionnelle des tempéraments, l'humeur mélancolique, sèche et froide, est étroitement liée à la bile, responsable des élévations vertigineuses réservées exclusivement au mélancolique, mais également de la chute dans l'abîme de l'immobilité stérile. Dans ce tempérament essentiellement contradictoire s'unissent l'espoir et le désespoir : le mélancolique est ouvert à aux visions, aux illusions et aux cauchemars — les tableaux représentant la condition mélancolique peuvent être ainsi interprétés comme autant de paysages hallucinés. Le mélancolique est plus apte que personne d'autre à l'auto-réflexion continue qui mène à la solidification de son élément gouverneur, la bile, qui enrobe ensuite tout l'univers du film noir de la tristesse.

Le miroir est le symbole merveilleux de cette nature autoréflexive de la Mélancolie. Le mélancolique reconnaît l'image dans le miroir comme le reflet de son propre Moi perçu comme le résultat d'une perte, dont la preuve est ce même reflet témoignant d'un dédoublement — c'est-à-dire de la perte de l'unité initiale du Moi. Par analogie, le mélancolique fait de la perte la première expérience de sa vie, la constitution du Moi pour lui n'étant rien d'autre que la reconnaissance d'une altérité qu'il est incapable de surmonter et qui entraîne la perte de son être. L'image qui le regarde dans le miroir est son double immobile et sans vie, une Chose morte. C'est

exactement cela qui se produit dans *Les Sept Vieillards* où le poète voit sa propre figure reflétée dans cette " Sosie inexorable, ironique et fatale " qu'est l'oeil inondé de bile du vieillard.

Le travail poétique est la tentative de "faire / De ses pensers brûlants une tiède atmosphère"¹², d'après *Paysage*, poème liminaire des *Tableaux Parisiens*. Cependant, il arrive que cette tentative, menée subtilement à ses fins dans *Le Cygne* (voir l'analyse déjà citée) échoue, et le Moi reste captif d'une vision qui le remplit d'horreur, comme l'aventure décrite dans *Les Sept Vieillards* en donne un exemple éloquent. Son âme glacée par le regard d'un vieillard, le poète ne voit que l'image du *spectre baroque* se reflétant succesivement dans chaque passant : ayant identifié le vieillard *aux guenilles jaunes* comme la figure de la Mort¹³ (qui personnifie sa propre Mort !), cette rencontre cauchemardesque fige le Moi qui reste paralysé devant cette image, et la hantise de l'immobilisme mortel le rend de dominant (celui qui regard) dominé (celui qui est regardé). Le fleuve coulant jusqu'ici dans son lit sinueux (qui est l'allégorie du texte même) se jette brusquement dans un espace géométrique dont il épouse le tracé roide. Cette forme est représenté par la figure cassée du vieillard : " Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine / Faisant avec sa jambe un parfait angle droit, / Si bien que son bâton, parachevant sa mine, / Lui donnait la tournure et le pas maladroit "¹⁴. Souvenons-nous : la capitale redessinée, moderne a emprunté la forme d'échiquier.

Si l'on évoque la réalité parisienne du milieu du XIXe siècle, cette 'réalité haussmannisée', on peut rapidement rapprocher le paysage des gravures et des tableaux représentant la condition mélancolique et paysage parisien du Second Empire. La gravure célèbre de Dürer, la *Mélancolie* (1514) représente une femme ailée, assise, tenant sa tête par la main, légèrement inclinée en avant. Sur son visage on peut lire les empreintes d'une tristesse éternelle. Elle est complètement absorbée par ses pensées, elle ne voit certainement rien de l'espace qui l'entoure — d'autant plus que l'on peut interpréter ce paysage fantasmagorique comme la description imagée de l'état d'âme de la Mélancolie. Elle est entourée d'objets épars (des cloues, un immense bloc de pierre, un globe, une cloche, un sablier, etc), comme si on regardait un tableau de *vanitas*¹⁵. A l'arrière plan on distingue la surface immobile d'un lac et les rayons d'un soleil qui peut bien être le soleil noir des mélancoliques, puisqu'une chauve-souris (animal nocturne par excellence) tient juste devant lui l'inscription MELENCOLIA

I. Jean Starobinski dans son ouvrage intitulé *La Mélancolie au miroir* nous livre la réflexion suivante :

“ Dans la tradition iconologique, ..., le personnage du mélancolique, ou la Mélancolie personnifiée sont environnés d’objets épars. C’est un cabinet de travail en désordre, un chantier où l’ouvrage s’est interrompu, ou un champ de ruines parsemé de vestiges monumentaux. ”¹⁶

Sur sa *Melencolia*, Dürer a placé plusieurs outils d’architecte : compas, équerre, etc. (qui sont traditionnellement les attributs de la Géométrie). Haussmann, cet “ architecte ” de l’époque moderne s’est servi des mêmes outils pour dessiner un Paris ‘géométrisé’. Le premier résultat de son travail fut un Paris détruit, mort où règne la fragmentation, l’inorganique et le *bric-à-brac* qui menace le mélancolique de le réduire à l’état de captif et de le transformer en une statue immobile. La pétrification signifie une menace existentielle pour celui qui le contemple cet amas d’objets disparates : la pierre (de forme de cristal sur *Melencolia*) devient ainsi — par la pesanteur et l’immobilité qu’elle évoque — un accessoire indispensable de tout espace mélancolique. Walter Benjamin a fait à ce propos la réflexion suivante :

“ Peut-être ne faut-il voir dans le symbole de la pierre que la figure la plus évidente, à première vue, de la terre froide et sèche. Mais il est tout à fait pensable, et même ..., assez probable que la masse inerte est une allusion au concept en réalité théologique du mélancolique, qui se trouve aussi dans celui de l’un des péchés mortels. Il s’agit de l’*acedia*. ”¹⁷

La pierre n’est pas seulement un éléments de la nature et le matériau des bâtiments (haussmanniens), mais également celui de *statues*, c’est-à-dire d’oeuvres d’art. En plus, on les voit souvent tronquées, rongées par le temps — elles deviennent ainsi les *memento mori* du paysage mélancolique. Ces statues sont l’expression d’autant de souvenirs d’une perte qui pèsent comme des rocs sur le mélancolique. Oeuvres d’art, elles sont les images réfléchies de la création artistique qui se définit comme réflexive, voire même de l’artiste-Narcisse chosifié.

Au milieu de l'*Atelier de l'artiste* de Courbet, on 'trébuche' sur une immense figure de femme, l'allégorie de l'Art. Elle sert de modèle au peintre et elle épouse la posture mélancolique. Sur ce tableau énigmatique de Courbet, on retrouve toutes les caractéristiques de la condition mélancolique que nous avons évoquées plus haut.

Cette peinture — comme *Le Cygne* de Baudelaire — annonce l'ère de la modernité. Peut-être n'est-il pas arbitraire de constater que la modernité dans les arts vient au monde au moment où l'oeuvre d'art se reconnaît comme réfléchie, c'est-à-dire quand l'aventure de la réflexivité dévoile qu'il n'y a autre réalité que le seul langage de l'oeuvre. Le poète-Narcisse est en même temps un poète-Echo qui s'obstine continuellement dans la volonté de dire du nouveau, ce qui ne réussit qu'à force de s'échapper du cercle vicieux de l'image réfléchie du Moi. La réussite ne peut donc être qu'une illusion — comme dans *Le Cygne* -, et cette illusion est toujours suivie d'un échec ressenti comme temporaire, comme on le voit dans *Les Sept Vieillards*. Et le poète recommence toujours — cherchant du nouveau, après les *Tableaux*, il publie le *Spleen de Paris*. Mais c'est déjà une autre histoire.

Notes

1. BAUDELAIRE, Charles, *L'Irrémédiable, Oeuvres Complètes*. 1-2., texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1993, "Bibliothèque de la Pléiade", t. I, p. 80. Je cite désormais cette édition en indiquant le tome et la page.

2. HAMON, Philippe, *Expositions: littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, J. Corti, 1983, p. 17.

3. On retrouve la même atmosphère dans la description d'un tableau de Pengilly dans le *Salon de 1859* : " Je ne veux pas quitter cet aimable artiste, dont tous les tableaux, cette année, sont également intéressants, sans vous faire remarquer plus particulièrement les *Petites Mouettes* : l'azur intense du ciel et de l'eau, deux quartiers de roche qui font une porte ouverte sur l'infini (vous savez que l'infini paraît plus profond quand il est plus resserré), une nuée, une multitude, une avalanche, une *plaie* d'oiseaux blancs, et la solitude ! " dans *O. C.*, 2., p. 653.

4. BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1859, O. C.*, 2., p. 635. Il est fort intéressant de remarquer la parenté entre "le long et mélancolique *Tristes*" et "Ce petit fleuve / Pauvre et triste miroir" du Simos menteur dans *Le Cygne*. Le texte littéraire serait-il donc un pauvre (au sens de 'appauvri', 'perdu') et triste fleuve reflétant l'image falsifiée du poète?

5. BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1859, O. C.*, 2., p. 666.

6. Selon l'interprétation de Ross Chambers, " la voirie (qui) / Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux " (*Le Cygne*, O. C., 1., p. 86.) serait Haussmann qui enterre la ville ancienne dans une tombe commune. L'image de la " voirie ouragan " peut également être interprétée comme la représentation de l'émeute du peuple parisien (on peut aussi citer le pendant de cette image dans *Les Sept Vieillards* : " Le faubourg secoué par les lourds tombereaux "). La possibilité de cette double interprétation confère à la métaphore encore plus de force évocatoire et la condensation de deux sens tellement antagoniques augmente l'effet de choc. J'incline plutôt à reconnaître comme " voirie " et " tombereau " Haussmann, qui met la ville moribonde en *tombe*.

7. Dans plusieurs de ses études consacrées à Baudelaire, Ross Chambers distingue deux cycles à l'intérieur des *Tableaux Parisiens*. " L'analyse montre que, si l'on exclut provisoirement du compte le liminaire initial, " Paysage ", et le liminaire final, " Le Crépuscule du matin ", les seize poèmes qui restent se regroupent en deux séries, ou " cycles ", de huit poèmes chacun. Cycle " diurne " et cycle " nocturne ". dans "Trois paysages urbains : Les Poèmes liminaires des *Tableaux parisiens* " (*Modern Philology*, 80, 4, May 1983, p. 372-389). En même temps, l'auteur souligne ailleurs " la profonde unité de " je " baudelairien ", donc du cycle même (" Je " dans les *Tableaux Parisiens* de Baudelaire ", *Nineteenth Century French Studies*, IX, 1-2, fall — winter 1980-81, p. 59-68). Les trois poèmes dont il s'agit dans cette étude appartiennent donc à la série diurne.

8. Voir mon étude intitulée " Le Cygne de Paris " , p. 83 — 100 dans *Szövegek között* (Budapesti és szegedi tanulmányok az irodalomelmélet/történet köréből). — Szeged : GOLDPress, 1996.

9. BAUDELAIRE, Charles, *Spleen*, O. C., 1., p. 74.

10. BAUDELAIRE, Charles, *Les Sept Vieillards*, O. C., 1., p. 87. ; c'est moi qui souligne.

11. STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 47.

12. BAUDELAIRE, Charles, *Paysage*, O. C., 1., p. 82.

13. L'univers mélancolique est l'univers des *memento mori* où chaque objet porte en lui l'image de sa propre mort et expose l'évidence de sa précarité. Sur le tableau de Georges de La Tour, *La Madeleine Terff*, on peut découvrir les attributs des *memento mori*, comme par exemple la crâne à la main de la Madeleine, ou la flamme qu'elle contemple : " Souviens-toi que tu vas mourir ". Le miroir est le symbole non seulement de la perte, mais également du *vanitatum vanitas*, du mirage et du mensonge. Il représente donc une fausse réalité sans profondeur, et l'hypocrisie. (Les nues tenant dans leur main un miroir — généralement elles sont entourées de perles et d'autres signes de vanité — expriment l'attitude hypocrite de celui ou de celle qui se veut éternellement jeune et ne reconnaît pas que la vie authentique signifie de vivre avec la conscience de la mort. *Olympia* de Manet est l'avatar moderne de cette tradition.) Dans *Salon de 1859*, Baudelaire a été " ravi par cette *Petite Danse macabre* de Penguilly, qui ressemble à une bande d'ivrognes attardés (...). Les artistes modernes négligent beaucoup trop ces magnifiques allégories du Moyen Âge, où l'immortel grotesque s'enlançait en folâtrant, comme il fait encore, à l'immortel horrible."

dans *O. C.*, 2., p. 652.

14. BAUDELAIRE, Charles, *Les Sept Vieillards*, *O. C.*, 1. p. 88.

15. On retrouve le reflet de ce paysage dans *Le Cygne*.

16. STAROBINSKI, Jean, op. cit., p. 65.

17. BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, 1928, p. 151. dans BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 386.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles. — *Oeuvres complètes*. 1. ; texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. — Paris : Gallimard, 1990. 3. éd. — LVII — 1605 p. — (Bibliothèque de la Pléiade ; 1)
- BAUDELAIRE, Charles. — *Oeuvres complètes*. 2. ; texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. — Paris : Gallimard, 1991. — XIII — 1691 p. — (Bibliothèque de la Pléiade : 7).
- BENJAMIN, Walter. — *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages* ; traduit de l'allemand par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann. — Paris : Cerf, 1989. — 974 p. — (Passages).
- BURTON, Richard D. E. — *Baudelaire in 1859 : a study in the sources of poetic creativity*. — Cambridge : Cambridge University Press, 1988. — X-213 p. — (Cambridge Studies in French).
- CHAMBERS, Ross. — *Mélancolie et opposition : les débuts du modernisme en France*. — Paris : J. Corti, 1987. — 241 p.
- CHAMBERS, Ross. — " Baudelaire et l'espace poétique : à propos du 'Soleil' ", p. 111-120 dans *Le lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger*. — Neuchâtel : La Baconnière, 1978. — 210 p.
- CHAMBERS, Ross. — " 'Je' dans les Tableaux Parisiens de Baudelaire ". *Nineteenth Century French Studies*, IX, 1-2, fall — winter 1980-1981, p. 59-68.
- CHAMBERS, Ross. — " Trois paysages urbains : les poèmes liminaires des 'Tableaux Parisiens' ". *Modern Philology*, 80, 4, May 1983, p. 372-389.
- HAMON, Philippe. — *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle*. — Paris : J. Corti, 1983. — 200 p.
- KLIBANSKY, Raymond. — *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art* ; R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl ; traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand et Louis Evrard. — Paris : Gallimard, 1989. — 738 p. — (Bibliothèque illustrée des histoires).
- KRISTEVA, Julia. — *Soleil noir : dépression et mélancolie*. — Paris : Gallimard, 1987. — 264 p. (Collection Folio. Essais ; 123).

PREAUD, Maxime. — *Mélancolies*. — Paris : Herscher, 1982. — 141 p. — (Format. Arts).

STAROBINSKI, Jean. — *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*. — Paris : Julliard, 1989. — 93 p. — (Conférences, essais et leçons du Collège de France).

“Sculpter son propre tombeau” : trois poèmes commémoratifs de Mallarmé

*Pour moi le cas d'un poète, en cette société qui ne
lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui
s'isole pour sculpter son propre tombeau.*

(réponse de Mallarmé à l'enquête de
Jules Huret sur l'évolution littéraire,
OC, p.869)

Si parmi les poèmes commémoratifs de Mallarmé (toast funèbre, hommages ou tombeaux) nous choisissons d'isoler les trois tombeaux proprement dits — *Le Tombeau d'Edgar Poe*, *Le Tombeau de Charles Baudelaire* et le *Tombeau* dédié à Paul Verlaine —, c'est que ces textes présentent une certaine cohérence, une certaine unité d'inspiration¹. Outre la forme identique du sonnet et le fait qu'ils sont tous adressés à un poète, ils suivent le même schéma imaginaire, ils laissent transparaître le même principe de construction. Dans la présente étude il s'agira d'éclairer cette opération intellectuelle commune, où l'auteur prend comme point de départ les conventions du genre, pour — comme c'est très souvent le cas dans sa poésie de circonstance (cf. *Salut* par exemple) — mieux les tourner à ses propres fins.

La tradition des tombeaux poétiques en France remonte au milieu du XVI^e siècle, la référence majeure du genre étant le *Tombeau de Ronsard* (1585). A l'origine le terme désigne un recueil collectif de poésies, où la célébration officielle du défunt illustre, étant la manifestation d'une collectivité en quête de légitimité, comporte inévitablement des enjeux idéologiques. C'est un "lieu où s'expriment et s'exhibent le statut de l'écrivain, ses rapports à l'idéologie, au pouvoir, plus généralement à l'institution"². Après les tombeaux isolés des XVII^e et XVIII^e siècles, expressions cette fois d'individus plutôt que de groupes poétiques, le tombeau littéraire à la Renaissance connaît un renouveau dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'initiative avant tout parnassienne du *Tombeau de Théophile Gautier*³ témoigne entre autres d'une telle tentative de consécration d'un groupe de poètes, pour qui la commémoration du Maître est en même temps une occasion de manifester leur existence et un acte de légitimation de leur profession.

Dans les hommages funèbres de Mallarmé on retrouve tout naturellement des allusions à la confrérie poétique sous forme d'emploi du vocatif ou du pronom personnel 'nous'⁴. La question du statut du poète au sein de la société est également abordée : le rapport problématique entre poète et publique est au coeur du *Tombeau d'Edgar Poe* et du *Tombeau* de Verlaine. (Il constitue également le thème majeur du discours que Mallarmé a tenu à l'occasion de l'enterrement du poète en 1896, discours qui fait désormais partie de la série intitulée *Quelques médaillons et portraits en pied* dans l'édition des Oeuvres Complètes pp.510-511.) Il est intéressant de noter à ce propos que les seules références biographiques sont données dans la bouche de la foule malveillante ("Eux [...] / Proclamèrent très haut le sortilège bu / Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange", cf. aussi les "pieuses mains / Tâtant sa ressemblance avec les maux humains"). Bien qu'il ne soit pas rare dans l'histoire du genre d'évoquer, outre l'oeuvre exemplaire, la vie du dédicataire et même de remémorer des souvenirs personnels⁵, Mallarmé préfère regarder le poète "tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change", au miroir unique de l'oeuvre.

En dehors de cet acte de légitimation du métier dont il était question plus haut, l'écriture d'un tombeau poétique offre à chaque auteur une occasion de définition de soi. Non seulement permet-elle au poète de fixer, en s'y mirant, l'oeuvre d'un autre par rapport à sa propre poésie, mais, assurant la survie d'un auteur consacré, elle contribue en même temps à l'immortalisation de celui qui parle, de celui dont la voix perpétue celle du défunt. Il y a donc réciprocité : je te célèbre, mais en faisant ainsi je bénéficie de ton immortalité pour assurer ma propre mémoire. Marquer ses distances ou affirmer une filiation reviennent au même geste de "parasitage". Cet acte d'appropriation ou d'ingestion est à la fois plus éclatant et plus subtil quand, par un travail de citation, on intègre les paroles de l'autre à son propre discours en les faisant les siennes⁶. Le prélèvement sur le discours d'autrui peut prendre diverses formes : emploi des figures et/ou des mètres privilégiés, recours aux champs lexicaux préférés, renvois aux titres, etc. Nous essaierons de démontrer plus loin comment ce travail intertextuel constitue un aspect important des poèmes commémoratifs de Mallarmé.

Le tombeau littéraire peut également se prêter à la mise au point d'un art poétique. Il suffit de penser au *Toast funèbre* où, à travers une double thématique du regard et de la voix — choisissant de louer parmi les qualités glorieuses de Gautier "le don mystérieux de voir avec les yeux" et

la puissance de son verbe poétique — Mallarmé définit le devoir idéal du Poète : ce qu'il appelle ailleurs la transposition du fait à l'idéal. Pareillement, le sixième vers du *Tombeau d'Edgar Poe* — "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu" — contient un élément de l'idéalisme poétique de l'auteur. Une profession de foi indirecte se lit dans l'*Hommage à Wagner*, où le "vieil affrontement poétique" ("Notre si viel ébat triomphal du grimoire") s'oppose au culte de "la Musique contemporaine dont Wagner est le dernier dieu"⁷.

Après avoir énuméré les enjeux qui président à la rédaction d'un tombeau poétique, passons au motif principal du genre, au thème presque obligé de la gloire et de l'éternisation. C'est le premier des hommages funèbres de Mallarmé, *Toast funèbre*, qui est le plus explicite sur ses idées concernant l'immortalité, et qui propose ainsi le postulat sous-jacent à tous les tombeaux, à savoir le refus du rêve religieux de survie après la mort et la seule immortalité possible à travers l'oeuvre. (Au sens de Mallarmé la conscience lucide de la destinée mortelle de l'homme est même une condition nécessaire à l'accomplissement du devoir poétique idéal.)

*Et l'on ignore mal, élu pour notre fête
Très-simple de chanter l'absence du poète,
Que ce beau monument l'enferme tout entier :
Si ce n'est que la gloire ardente du métier,
Jusqu'à l'heure commune et vile de la cendre,
Par le carreau qu'allume un soir fier d'y descendre,
Retourne vers les feux du pur soleil mortel !*

A l'absence⁸ de l'homme répond la présence rayonnante de l'oeuvre impérissable (plus solide que le monument funéraire) qui désormais le définit. Le poète est rendu à son vraie identité dans l'oeuvre, elle-même libérée de tout rappel concret à la biographie de l'auteur⁹.

Les tombeaux poétiques de Mallarmé conjuguent les deux dimensions spatiales et temporelles du tombeau réel comme monument (et donc élément d'architecture) commémoratif (lié au temps). La dialectique de mort et de résurrection, d'absence et de présence se traduit toujours par un double mouvement descendant/ascensionnel auquel s'ajoute une symbolique de la lumière impliquée tout naturellement par l'étymologie du mot gloire.

Dans le *Toast funèbre* la disparition du mort dans le "lieu de porphyre", l'extinction du flambeau et l'agonie du soleil couchant font place au rejaillissement de "la gloire ardente du métier" et à son retour "vers les feux du pur soleil mortel".

Le même trajet d'enfouissement et de résurrection enflammée se donne à lire dans les deux quatrains du *Tombeau de Charles Baudelaire*. Dans un premier temps le "temple enseveli" divulgue le dieu Anubis au "museau flambé", puis ce premier feu surgi du temple-sépulcre se transporte sur un réverbère parisien allumant de sa part un "immortel pubis", synecdoque d'une femme du trottoir, qui devient par là même "l'expression allégoriquement irradiée de Baudelaire"¹⁰ ou plutôt de son oeuvre (voir plus loin). L'adjectif "immortel" — allusion au plus vieux métier du monde — gagne un deuxième sens, qui se rattache cette fois au figuré.

Dans le *Tombeau* de Verlaine à la mort de la personne, "caché[e] parmi l'herbe", succède la montée radieuse de la gloire posthume. Les thèmes de la mort et de la résurrection se rejoignent d'ailleurs dans l'expression "nubiles plis" (ceux du voile funèbre imaginaire), qui suggère un deuil fécond, porteur de "l'astre mûri des lendemains/Dont un scintillement argentera la foule".

Dans *Le Tombeau d'Edgar Poe* ce double mouvement ne constitue pas moins un leitmotiv, quoiqu'il se manifeste cette fois dans l'antagonisme "du sol et de la nue hostiles" ou dans l'opposition entre l'ange descendant et le "vil sursaut d'hydre", entre la chute de la pierre tombale et les "noirs vols du Blasphème". Un deuxième jeu d'antithèses se lit dans le fait que c'est d'un désastre "obscur" qu'est tombé le bloc de granit, lui-même "éblouissant"¹¹.

Malgré les difficultés de l'interprétation en détail, l'on s'aperçoit vite que l'*Hommage* à Wagner est également construit sur le même schéma d'enfouissement (précipitation du drap funèbre, effondrement du mobilier) et de montée radieuse (jaillissement du "dieu Wagner irradiant un sacre").

Conformément aux conventions d'un genre de poésie de circonstance, il arrive très souvent que l'hommage funèbre soit directement inspiré par l'événement, qu'il tourne autour du sujet de l'enterrement, de la mise au tombeau ou du monument funéraire. Suggéré donc par le genre, dans les tombeaux poétiques de Mallarmé le tombeau réel est toujours présent sous une forme ou une autre et sert de point de départ d'une méditation sur une commémoration appropriée au mort illustre. Le monument funéraire — le

“calme bloc”, “ce granit”, “la tombe de Poe” (*Le Tombeau d’Edgar Poe*), “le temple enseveli”, “la bouche sépulcrale d’égout”, “le marbre de Baudelaire” (*Le Tombeau de Charles Baudelaire*) ou “le noir roc courroucé” (*Tombeau de Verlaine*) — invite l’auteur à une réflexion et se trouve à l’origine d’une recherche d’un emblème funéraire adéquat, digne du dédicataire, qui résulte en une transfiguration du monument réel en un tombeau imaginaire à l’image du défunt. Outre le schéma dialectique relevé plus haut, c’est dans cette opération de métamorphose que nous voyons une particularité commune à tous les tombeaux proprement dits de Mallarmé.

Le Tombeau d’Edgar Poe fut écrit en commémoration de l’érection d’un monument en l’honneur de Poe à Baltimore en 1875. Comme Mallarmé en avait été averti, il s’agissait d’un monument funéraire laid, sans inscription, où le poète voyait comme l’expression même de l’hommage douteux des Américains. Dans la *Bibliographie* qu’il a ajoutée à ses *Poésies* Mallarmé parle en effet d’un “bloc de basalte que l’Amérique appuya sur l’ombre légère du Poète, pour sa sécurité qu’elle n’en ressortît jamais” (OC, p.78). En compensation de cette commémoration inadéquate, et en une parfaite concordance avec l’imagerie cosmique-apocalyptique du sonnet entier, le poème procède à une métamorphose de ce tombeau indigne : il est transformé par le regard poétique en un aérolithe “chu d’un désastre [des astres] obscur” qui aurait à bloquer effectivement tout blasphème futur :

*Calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur*

Plusieurs commentateurs ont remarqué la parenté entre ce bloc de granit et la représentation que se fait Mallarmé de Poe dans le médaillon¹² de 1894:

Cependant et pour l’avouer, toujours, malgré ma confrontation de daguerréotypes et de gravures, une piété unique telle enjoint de me représenter le pur entre les Esprits, plutôt et de préférence à quelqu’un, comme un *aérolithe*; *stellaire*, de foudre, projeté des desseins finis humains, très loin de nous contemporanément à qui il éclata en pierreries d’une couronne pour personne, dans maint siècle d’ici. Il est cette exception, en effet, et le cas littéraire absolu.

(OC, p.531)

Par les liens métaphoriques qui s'établissent — à l'intérieur du sonnet et indirectement, grâce au rapprochement fait avec le médaillon — entre le tombeau, l'aérolithe et la personne de Poe, le tombeau devient la figure même du poète ou, en tout cas, la meilleure image de son étrangeté.

Le thème principal du poème (conflit des deux univers de la foule et du Poète-Ange) se lit en abyme dans le premier tercet, qui contient une allusion au tombeau poétique s'écrivant :

*Du sol et de la nue hostiles, ô grief !
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne*

Dans d'autres poèmes commémoratifs de Mallarmé il est également possible de relever des passages qui sont susceptibles d'être lus autonymiquement, comme autant d'allusions au texte en train de s'écrire. "L'agitation solennelle par l'air/De paroles" qu'évoque le *Toast funèbre* peut aussi bien renvoyer aux oeuvres de Gautier qu'aux propres paroles de Mallarmé. Dans le premier cas, les "fleurs dont nulle ne se fane" désignent les fleurs de "nos vrais bosquets" transfigurées idéalement par le regard et le verbe poétique de Gautier, dans le second, il s'agit d'une métaphore des poèmes mêmes de ce dernier.

*Moi, de votre désir soucieux, je veux voir,
A qui s'évanouit, hier, dans le devoir,
Idéal que nous font les jardins de cet astre,
Survivre pour l'honneur du tranquille désastre
Une agitation solennelle par l'air
De paroles, pourpre ivre et grand calice clair,
Que, pluie et diamant, le regard diaphane
Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,
Isole parmi l'heure et le rayon du jour !*

De même, les derniers mots énigmatiques de l'*Hommage à Wagner* ("Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre/Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins") peuvent évoquer à la fois une partition de musique et l'espèce de contre-hommage à peine déchiffrable que Mallarmé a écrit, sa

“lamentation” voilée sur l’avance de la musique sur la poésie (elle, “musicienne du silence”).

Le Tombeau de Charles Baudelaire présente une autre variante de la réflexion sur un tombeau idéal, sur une commémoration dans l’esprit du poète défunt¹³. C’est la même recherche d’un élément votif convenable qui commande la composition du sonnet. Version mallarméenne du motif classique de “spargite flores”, la seule “fleur” pouvant dignement orner “le marbre de Baudelaire” sera une prostituée, choisie comme emblème de la poésie baudelairienne :

*Quel feuillage séché dans les cités sans soir
Votif pourra bénir comme elle se rasseoir
Contre le marbre vainement de Baudelaire*

Cette fille-fleur n’apparaît pas d’ailleurs directement dans le poème, sa figure est introduite à travers des synecdoques, qui s’insèrent elles-mêmes dans un réseau métaphorique complexe¹⁴. Dans un premier temps c’est sa chevelure qui est évoquée — la “mèche louche” du second quatrain pouvant renvoyer à la fois à celle du réverbère et à la chevelure féminine (thème cher à Baudelaire). Cette image suggère ensuite celle d’un autre poil plus suspect : la fille est désignée comme un “immortel pubis”.

*Ou que le gaz récent torde la mèche louche
Essuyeuse on le sait des opprobres subis
Il allume hagard un immortal pubis
Dont le vol selon le réverbère découche*

Les autres termes sont également à double entente : les verbes “allumer” et “découcher”, tout en se référant à l’éclairage, comportent une forte connotation érotique; l’image du vol conjugue celui de la chevelure et celui de la flamme/femme (cette chevelure-flamme qui figure dans l’incipit d’un autre sonnet de Mallarmé : *La chevelure vol d’une flamme*), ce qui résulte en une surimpression d’images semblable à celle du premier quatrain (bouche d’égout/museau de chacal/bec de gaz).

Les transformations métaphoriques se poursuivent dans les tercets. La figure féminine, qui se dessine à peine, a toutes les chances de subir encore des métamorphoses : elle se transforme effectivement en l’Ombre du poète

puis en son oeuvre. L'image du "feuillage séché" entraîne, tout naturellement, comme son antithèse celle des fleurs "dont nulle ne se fane" (*Toast funèbre*), c'est-à-dire ces *Fleurs du Mal* ce dont le dernier vers apporte un jugement général :

*Au voile qui la ceint absente avec frissons
Celle son Ombre même un poison tutélaire
Toujours à respirer si nous en périssons*

Par une évocation indirecte, c'est donc l'oeuvre de Baudelaire comme meilleur monument commémoratif qui clôt la chaîne métaphorique. Conformément à cette thématique de l'absence qui est à l'oeuvre non seulement dans les tombeaux, mais qui meut toute la poésie mallarméenne et commande la technique de suggestion propre au poète, Baudelaire et son recueil ne sont évoqués — au moins dans la dernière strophe — que par des métonymies : l'ombre et le parfum étant les allégories par excellence de la chose absente.

Cette absence du poète défunt rappelle la mort de l'écrivain idéal à son oeuvre (sa "disparition élocutoire" dans l'oeuvre-tombeau) et, si l'on fait un pas de plus, l'absence de tout auteur dans cette communication différée qu'est la littérature.

Ce mort revient, néanmoins, sous une forme ambiguë. En stricte observance d'une loi du genre, Mallarmé fait figurer dans chacun de ses tombeaux le nom du dédicataire, mais ne se contentant pas d'une solution aussi simple, il fait en même temps un autre usage du nom propre, qui après la mort de la personne le résume désormais comme auteur. Dans un geste homologue à celui de la dispersion des cendres du mort, il dissémine les phonèmes du nom propre à l'intérieur du poème. Grâce à ce jeu d'anagramme il assure le retour de l'autre dans le texte comme un revenant, il permet sa présence, quoique dissimulée et/ou mutilée. Tandis que le nom de Poe — "le cas littéraire absolu" — s'intègre facilement dans le vocable Poète, ce n'est que les sons 'b' et 'l' du nom de Baudelaire dont on retrouve la présence massive dans le tombeau dédié à l'auteur des *Fleurs du Mal*. L'allitération est surtout apparente dans le premier quatrain, mais les 'b' sont fréquents dans le reste du sonnet aussi.

*Le temple enseveli divulgue par la bouche
Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis*

*Abominablement quelque idole Anubis
 Tout le museau flambe comme un aboi farouche
 etc.*

Cette hantise du nom propre est encore plus éclatante dans le *Tombeau* de Verlaine (voir plus loin).

Quant à l'oeuvre, elle est autrement présente dans le poème. Il y a, en effet, équation entre tombeau et oeuvre poétique dès le début, car cette "bouche/Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis" et divulgant le dieu des morts Anubis n'est autre que les *Fleurs du Mal*. Outre les références intertextuelles concrètes¹⁵ et sporadiques, le tombeau évoque l'atmosphère générale de la poésie baudelairienne (boue et rubis incarnant la double polarité des *Fleurs*), son inspiration éclectique mêlant une imagination mythique (idoles antiques) et un réalisme urbain (bouche d'égout, bec de gaz, etc.). Les deux quatrains proposent avant tout des images, dessinent un "paysage" typiquement baudelairien (cf. *Symphonie littéraire*), et servent d'illustration à une oeuvre placée sous le double signe d'Eros et de Thanatos. (C'est le même principe d'illustration — quasi pastiche — qui est à l'oeuvre, quoique d'une manière beaucoup moins complexe, dans les deux hommages à Wagner et à Puvis de Chavannes.)

Conformément au schéma récurrent de la métamorphose, plusieurs transformations s'opèrent dans le *Tombeau* de Verlaine aussi. Le "noir roc" du tombeau, qui est évoqué au départ, cède la place à l'herbe parmi lequel le mort choisit de se cacher¹⁶. Similairement, le deuil malvenu de la foule qui se précipite au cimetière à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Verlaine pour chercher dans son existence et sa mort une leçon de morale¹⁷ est remplacé par un deuil immatériel — celui de la voix du ramier — qui convient mieux au mort.

*Le noir roc courroucé que la bise le roule
 Ne s'arrêtera ni sous de pieuses mains
 Tâtant sa ressemblance avec les maux humains
 Comme pour en bénir quelque funeste moule.*

*Ici presque toujours si le ramier roucoule
 Cet immatériel deuil opprime de maints
 Nubiles plis l'astre mûri des lendemains*

Dont un scintillement argentera la foule.

La deuxième strophe contient une version en mineur de la symbolique solaire de la gloire. Conformément à l'inspiration de Verlaine, ce "soleil des morts" (Balzac) — ou le "pur soleil mortel" dont parle *Toast funèbre* — est représenté ici en lune (scintillement argenté).

Les motifs en général (ramiers, lumière argentée de la lune, l'herbe, le ruisseau, vagabondage, solitude) et certaines expressions précises (la préposition "parmi" employée avec un nom au singulier, "naivement") créent une atmosphère parfaitement verlainienne, qui n'est pas sans rappeler celle des *Ariettes oubliées* :

I

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine.

FAVART

*C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.*

*O le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.*

*Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante.
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas?*

ou encore :

IX

Le rossignol qui du haut d'une
branche se regarde dedans, croit être
tombé dans la rivière. Il est au
sommet d'un chêne et toutefois il a
peur de se noyer.

CYRANO DE BERGERAC

*L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles
Se plaignent les tourterelles.*

*Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées!*

Outre ce travail de réécriture, familier déjà au lecteur des tombeaux, on retrouve le même jeu d'anagramme que dans *Le Tombeau de Charles Baudelaire*. Non seulement les 'l' et les 'r' s'alternent-ils tout au long du poème (voir aussi plus haut), mais plus d'une suite de phonèmes fait écho au nom du poète : Verlaine est ainsi "caché" — si l'on entend les termes autonymiquement — dans l'herbe¹⁸, mais aussi dans solitaire, lèvre ou haleine.

*Qui cherche, parcourant le solitaire bond
Tantôt extérieur de notre vagabond -
Verlaine? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine*

*A ne surprendre que naïvement d'accord
La lèvre sans y boire ou tarir son haleine
Un peu profond ruisseau calomnié la mort.*

Dans ce "paysage" parfaitement verlainien la mort apparaît sous la forme d'"un peu profond ruisseau", qui est en même temps la métaphore de l'oeuvre du poète. L'assimilation est préparée par l'évocation préalable de son haleine intarissable puis renforcée indirectement par une comparaison de la poésie verlainienne à un ruisseau dans le discours que

Mallarmé a tenu à la tombe du pauvre Lélian :

Oui, les Fêtes Galantes, la Bonne Chanson, Sagesse, Amour, Jadis et Naguère, Parallèlement ne verseraient-ils pas, de génération en génération, quand s'ouvrent, pour une heure, les juvéniles lèvres, un ruisseau mélodieux qui les désaltérera d'onde suave, éternelle et française — (OC, p.511)

Ainsi s'établit une connivence imaginaire entre le ruisseau de l'oeuvre et celui de la mort. La mort, motif obligé du genre, apparaît d'ailleurs dans les trois tombeaux comme organiquement liée à l'oeuvre, et non seulement parce que celle-ci est conçue comme un tombeau. C'est la Mort qui "triomphait dans [la] voix étrange" de Poe dit *Le Tombeau d'Edgar Poe*, qui, contrairement aux autres hommages funèbres, ne contient que cette seule référence à la nature de la sensibilité poésque. *Le Tombeau de Charles Baudelaire* commence également par une évocation de la mort comme thème privilégié des *Fleurs du Mal* (l'oeuvre placée sous le signe d'Anubis, dieu des morts, divulgué par la bouche sépulcrale d'égout) et s'achève par une allusion aux *Fleurs* maléfiques :

... un poison tutélaire
Toujours à respirer si nous en périssons

Le terme renvoyant à la mort est placé en position emphatique : il clôt le poème, tout comme dans le tombeau dédié à Verlaine.

C'est donc la mort qui a le dernier mot. Les tombeaux de Mallarmé nous enseignent que les poètes ne sont ressuscités que sous forme de mots, soit à travers leur propre oeuvre, qui leur érige le meilleur monument funéraire¹⁹, soit à travers l'hommage d'un autre, qui "grave" dans son texte-tombeau le nom et quelques citations du défunt.

Notes

1.1. Quoique *Le Tombeau d'Edgar Poe* soit antérieur de quelques vingt ans aux deux autres poèmes et, quant à sa date de production (1876), soit ainsi plus proche de *Toast funèbre*, il a plus de caractères communs avec les deux tombeaux. Le premier des hommages funèbres, *Toast funèbre*, écrit en 1873 à l'occasion de la mort de Théophile Gautier, et faisant partie de l'hommage collectif dédié à la mémoire de ce dernier, se distingue par son

développement rhétorique et par sa forme adoptée, conforme en celle-ci aux propositions de départ de Catulle Mendès, qui donnait des instructions très précises aux contributeurs du recueil.

En ce qui concerne les deux hommages à Wagner et à Puvis de Chavannes, même s'ils peuvent être rapprochés en plus d'un point aux tombeaux, il y a plusieurs choses qui les en séparent. L'hommage à Puvis de Chavannes est adressé à un peintre encore vivant, ce qui change tout le dispositif; celui dédié au musicien a, quant à lui, d'autres enjeux : l'idée sous-jacente d'une concurrence entre la musique et la poésie que certains commentateurs croient y déceler (cf. Bertrand Marchal) rend, entre autres, l'hommage douteux.

Il conviendrait encore parler de ce texte monstrueux, jamais achevé qu'est *Le Tombeau d'Anatole*, dont la rédaction se situe entre celle du *Tombeau d'Edgar Poe* et celles des deux autres tombeaux poétiques, et de voir comment son échec a pu avoir des résonances sur les tombeaux ultérieurs. (cf. sur ce point Daniel Leuwers, "Sur les 'Tombeaux' de Mallarmé", *Europe*, avril-mai 1976, pp. 125-133.)

2. Dominique Moncond'huy, "Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ?" p. 4 dans *Le tombeau poétique en France / textes réunis et présentés par Dominique Moncond'huy*, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, 1994. Sur les tombeaux collectifs de la Renaissance voir encore Amaury Fleges, " 'Je ravie le mort' Tombeaux littéraires en France à la Renaissance", *ibid.*, pp. 71-142 et F. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies du XVIe siècle*, Slatkine Reprints, Genève, 1967.

3.3. cf. la notice au lecteur : "Nous avons eu la pensée de consacrer à la Mémoire de ce Maître un Monument littéraire renouvelé de ces Tombeaux que les Poètes du XVIe siècle élevaient à leurs Morts illustres [...]" *Le Tombeau de Théophile Gautier*, ouvr. coll., Paris : A. Lemerre, 1873.

Voir sur cet ouvrage Michaël Pakenham, "Le Tombeau de Théophile Gautier" pp. 39-52 dans *Tombeaux et monuments*/ éd. J. Dugast et M. Touret, Presses de L'Université Rennes 2, ©1992 et Joël Dalançon, "Le Tombeau de Théophile Gautier" pp. 239-253 dans *Le tombeau poétique en France*. D'autres tombeaux collectifs seront dédiés à la mémoire de Baudelaire (1896) et à celle de Louis Ménard (1902).

4.4. C'est surtout visible dans *Toast funèbre* — "Ô de notre bonheur, toi, le fatal emblème!", "notre fête/Très-simple de chanter l'absence du poète", "Ô vous tous!", "Moi, de votre désir soucieux", "Le devoir/Idéal que nous font les jardins de cet astre" — mais également présent dans *Le Tombeau d'Edgar Poe* — "Du sol et de la nue hostiles, ô grief!/Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief" —, dans *Le Tombeau de Charles Baudelaire* — "un poison tutélaire/Toujours à respirer si nous en périssons" — ou dans *l'Hommage à Wagner* — "Notre si vieil ébat triomphal du grimoire". Seul le *Tombeau* de Verlaine, plus intime et dédié à un ami, ne contient pas de telles références.

5.5. cf. la notice au lecteur du *Tombeau de Théophile Gautier* — "[...] pour louer une existence paisible et une oeuvre exemplaire" — ainsi que certains hommages du recueil.

6.6. cf. à ce propos Moncond'huy art. cit. et Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris : Corti, 1989, p.66 : "Citer, c'est toujours se situer dans une Histoire, pratiquer une opération institutionnelle et résurrectionnelle de soi (et des autres)

par les autres."

7.7. lettre de Mallarmé à son oncle du 17 février 1886; cf. à ce sujet Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris : Corti, 1985, pp. 213-221.

8.8. Les commentateurs parlent avec justesse d'une liturgie de l'absence, d'une espèce de contre-Élévation qui dénonce l'immortalité de l'âme :

Salut de la démenche et libation blême,
Ne crois pas qu'au magique espoir du corridor
J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or!

9.9. cf. Hans Peter Lund, "Paroles d'outre-tombe : les 'tombeaux' de Mallarmé" dans *Le tombeau poétique en France* p.259 : "L'Homme changé en lui-même dans la mort, épuré dans le non-temps, correspond à la 'Poésie' qui, par rapport à la vie, 's'en délivre'."

10.10. l'expression de Jean-Pierre Richard dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris : Seuil, 1961, p. 248.

11.11. Sur la métamorphose de ce thème astral dans le médaillon de 1894 sur Poe ainsi que sur les itinéraires de mort et de résurrection dans les autres tombeaux voir Richard, op. cit., pp. 245-251.

12.12. Sur les rapprochements entre les tombeaux et les pièces des *Quelques médaillons et portraits en pied* voir Lund, art. cit.

13.13. Ce sonnet fut d'abord inséré à un numéro spécial de la *Plume* consacré à Baudelaire en vue de l'érection d'un monument à sa mémoire, puis au recueil collectif intitulé *Le Tombeau de Baudelaire* publié aux éditions de la même revue.

14.14. Les deux quatrains du sonnet ont fait coulé beaucoup d'encre. Pour une bonne synthèse des commentaires voir Marchal, op. cit., pp. 199-207.

15.15. cf. par exemple l'expression "cités sans soir" qui évoque — dans une parfaite concordance avec le contexte — "l'encensoir" de *l'Harmonie du soir*.
ou encore :

Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or
(Projet d'épilogue pour la seconde édition des *Fleurs du Mal*, OC, p.180)

A travers les lucurs que tourmente le vent

La prostitution s'allume dans les rues;

Crépuscule du soir (OC, p.90)

Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère

Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,

Au couer d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux

Le Vin des chiffonniers (OC, p.101)

16.16. On dirait que même la bise s'adoucit en brise à la fin du poème.

17.17. Le même motif d'hommage suspect de la part du public se trouve dans le *Tombeau d'Edgar Poe*.

18.18. Selon R. G. Cohn (*L'Oeuvre de Mallarmé. Un Coup de dés*, Librairie des Lettres, 1951, p. 342) l'herbe fait aussi matériellement écho à la suggestion de verdure, contenue dans le nom de Verlaine.

19.19. L'idée de l'oeuvre poétique comme le monument le plus durable n'est pas neuve — parmi ses avatars modernes voir par exemple l'hommage de Hérédia intitulé *Monument* dans le tombeau collectif en l'honneur de Gautier — , c'est la manière dont Mallarmé nous la suggère qui a retenu notre attention ici.

Bibliographie

- ABASTADO, Claude. - *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*.- Paris : Minard, 1971.
— *Mythes et rituels de l'écriture*. - Bruxelles : Ed. Complexe, ©1979.
- BENICHOU, Paul. - *Selon Mallarmé*. - Paris : Gallimard, 1995.
- DAVIES, Gardner. - *Les Tombeaux de Mallarmé*.- Paris : Corti, 1950.
— *Mallarmé et la "couche suffisante d'intelligibilité"*.- Paris : Corti, 1988.
- DERRIDA, Jacques.- *La Dissémination*.- Paris : Seuil, 1972.
("La double séance", pp. 199-318).
- HAMON, Philippe.- *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*.- Paris : Corti, 1989.
- LEUWERS, Daniel.- "Sur les 'Tombeaux' de Mallarmé", *Europe*, avril-mai 1976, pp. 125-133.
- MARCHAL, Bertrand.- *Lecture de Mallarmé*.- Paris : Corti, 1985.
— *La Religion de Mallarmé*.- Paris : Corti, 1988.
- MAURON, Charles.- *Mallarmé par lui-même*.- Paris : Seuil, 1964.
- MICHAUD, Guy.- *Mallarmé*.- Paris : Hatier, 1971.
- POULET, Georges.- *Etudes sur le temps humain, II*.- Paris : Plon, 1952.
— *Les Métamorphoses du cercle*.- Paris : Plon, 1961.
- RICHARD, Jean-Pierre.- *L'Univers imaginaire de Mallarmé*.- Paris : Seuil, 1961.
- Le Tombeau de Théophile Gautier*/ ouvr. coll.- Paris : A. Lemerre, 1873.
- Le tombeau poétique en France*/ textes réunis et présentés par Dominique Moncond'huy.- La Licorne. UFR Langues Littératures Poitiers, 1994.
- Tombeaux et monuments* / éd. J. Dugast et M. Touret.- Presses de L'Université Rennes 2, ©1992.

Mythe et symbole

Georges-Olivier Châteaureynaud : *Le Château de Verre*

“Vivekānanda dit : quand quelqu’un, dans une montagne solitaire, emmurillé dans une grotte, pense à une vérité ultime et meurt à l’instant suivant, la vérité sort de la grotte emmurillée, quitte la montagne solitaire et se répand dans le monde entier. L’homme ne peut rêver une seule image, désir ou but sans que le monde ne résonne.”

(Hamvas Béla : *Scientia sacra*)

Il existe un ensemble de connaissances *commun*, acquis et possédé d’une manière consciente et inconsciente dont l’inépuisable richesse et l’inexprimable complexité ainsi que l’effet exercé sur chacun de nous sont incontestables. Dans la première partie de ce travail j’examinerai le rapport entre ce savoir et les formes qui, seules, sont capables de le porter tout en reconnaissant et soulignant la complexité et la délicatesse du sujet élaboré et, conséquemment, la relative insuffisance du soutien scientifique. Je ne présenterai donc que quelques remarques marquant simplement la voie de mes recherches.

Même quand on ne soutient pas l’existence et l’importance du psyché archaïque et de l’inconscient ainsi que leur relation avec nos phénomènes psychiques (rêves, mythes, visions, folklores) le pouvoir profond que d’une part, les mythes, les contes ou en général, l’histoire — douée d’une richesse par laquelle elle “transgresse” toujours ses limites quelle que soit l’étiquette de la classification — et, d’autre part, l’emblème, l’allégorie, le symbole, exercent sur nous, ne peut jamais être contesté. Ceux-ci sont, encore et toujours, vivants malgré leur âge. “D’une manière imparfaite [...] le symbole, le mythe, le rite expriment, sur des plans différents et avec les moyens qui leur sont propres, un système complexe d’affirmations cohérentes sur la réalité ultime des choses...”¹

D’après certaines pensées déjà proches du mysticisme, l’homme archaïque à certain âge d’or, celui de l’harmonie, de l’unité anciennes possédait, une réflexion élémentaire, une manière de voir complexe des choses du monde qui n’impliquaient pas de concepts ni d’images mais contenaient des “...idées qui sont des réalités primordiales du monde céleste qui sont intraduisibles, inexprimables”² Aujourd’hui, l’espoir le plus

maigre est de formuler précisément les phénomènes importants et il est impossible d'exprimer l'absolu. "La seule possibilité de saisir les choses est fournie par le symbole."³

"De cette structure archaïque universelle subsistaient, pour les Grecs, quelques germes dans des rites, mythes, contes de fée traditionnels mal compris ou compris, à peine, qui seront l'apanage des époques suivantes."⁴ Mais ce ne sont que "...les restes éparpillés de l'unité perdue. Ils évoquent les paysages voilés des peintres chinois dont certaines parcelles doivent être complétées par l'imagination"⁵. Une vision du monde proche de celle-ci n'est que répétée-reflétée dans d'autres images par l'homme du Moyen Age. "A présent, ce que nous voyons est semblable à une image obscure reflétée par un miroir; mais alors, nous verrons face à face."⁶ La connaissance profonde du monde subit donc une détérioration définitive même pour l'homme doué d'une sensibilité et d'une imagination religieuses. Avec une manière de voir symbolique, l'homme peut se douter du sens caché du monde mais il n'est plus capable de le (sa)voir. Les mythes et les symboles ne réfléchissent la connaissance archaïque complexe qu'imparfaitement, ils ne sont que des ombres projetées sur le mur de la caverne du mythe de Platon. Le mythe n'englobant plus entièrement ce savoir "est déjà la manifestation des noms, il est imagé, individualisé, [il est] attaché à un peuple, à une espèce, à un temps. [...] C'est le changement de l'essence en image, de l'essence du symbole en symbole, de 1 en la suite des nombres"⁷. Comme ce mémoire ne se propose pas pour but d'analyser exhaustivement les notions de mythe et de symbole, il se contentera de résumer quelques-unes de leurs caractéristiques en rapport étroit avec son sujet.

Etant donnée l'impossibilité de lui donner une définition claire et univoque, le mythe est sujet aux approches les plus discordantes des spécialistes. Ceux-ci se mettent pourtant d'accord sur le fait que le mythe n'est pas issu de la vie psychique 'infantile' du peuple, mais, au contraire, qu'il est la production la plus adulte de l'humanité primitive; qu'il n'appartient pas entièrement au monde de la rationalité et de la culture intellectuelle, mais plutôt à l'empire du poétique et du symbolique. Le mythe sera considéré, au cours de cette analyse, comme un ensemble de situations humaines exemplaires mettant en scène des êtres naturels ou surnaturels et des actions imaginaires; reflétant une vision du monde complexe et indifférenciée qui renferme l'homme; possédant le mystère qui englobe nécessairement l'homme et répondant aux aspirations communes

de l'humanité ("une histoire que tout le monde connaît", le "bruissement d'histoires, kaléidoscope d'images qui entoure le petit enfant des le berceau et l'accompagne jusqu'au tombeau..."⁸) Cette vue du "macrocosme" ne se distingue pas de celle du "microcosme"⁹ : le mythe est le "...personnage imaginaire dont plusieurs traits considérés comme exemplaires correspondent à des aspirations profondes de l'homme"¹⁰ et qui se trouve dans des situations typiques. Ces bruissements sont des "modèles fondamentaux grâce auxquels nous donnons un contour, une forme, une effigie"¹¹ Chaque approche témoigne des richesses inépuisables, enviables du symbole qui est "...le principe généralisé du dénouement du contenu mental balotté en son coeur [...], [il] contient la perspective infinie du déploiement des substances cachées en lui [...] [le symbole est] toujours une image de valeur entière et, en même temps, englobe des excursions perpétuelles hors de ses limites et de son attachement à la réalité principale, à l'idée de l'univers."¹² Je vais considérer le symbole sous un aspect psychologique en ne prêtant aucune attention aux diverses conceptions théorétiques en ce qui concerne les définitions du concept.

La distinction faite entre le mythe et n'importe quel autre récit fabuleux ainsi que leur séparation n'ont qu'une importance scientifique. Par contre, il serait intéressant de comparer le mythe et le symbole : tandis que le mythe est l'exposé d'une activité, l'histoire même est porteuse de contenus *archétypiques* (au sens évoqué plus tard, voir la conception de Jung). Le symbole est doué d'un mouvement intérieur, ses substances cachées se tendent et trépident dans le fond. Le caractère dynamique du premier s'oppose au caractère statique du second.

Le lecteur d'aujourd'hui, témoin des essais de transmettre, de sauver certains mythes, d'établir un pont qui pourrait lier temps, époques et espaces, quel savoir, profond, peut-il encore posséder à la fin du XXe siècle? A propos du roman d'Alain Robbe-Grillet, intitulé *Les Gommages*, M. Léon Roudiez estime que celui-ci "...serait donc en quelque sorte une démonstration de l'inutilité, sinon de l'impossibilité, pour l'homme contemporain, de se nourrir d'archétypes ou de mythes hérités du passé, et la gomme que cherche Wallas deviendrait un instrument symbolique destiné à effacer la continuité avec le passé humaniste. [...] l'emploi du mythe de Thésée chez Butor, qui servirait au contraire à établir l'étroite continuité qui relit Jacques Revel et la ville de Bleston au passé antique".) Comment transmettre cet ancien savoir sans en abuser? Comment recueillir des fragments des contenus archétypiques des mythes commentés,

interprétés? Comment l'individu, créateur volontaire, pourrait-il "modifier", voire "irriguer", "renouveler" cet immense héritage étroitement lié à des communautés? Est-il possible de préciser les niveaux, d'ordre et d'importance croissants(?), de cet "édifice à plusieurs étages"? Or le goût de classification des choses est propre "...aux activités scientifiques qui sont réductrices. La pensée scientifique [...] va toujours du complexe au simple..."¹³

Mythes et symboles, le pouvoir qu'ils exercent sur nous semble être constant bien qu'on ne puisse plus reconnaître le lien profond entre eux et les phénomènes de nos jours. Pourtant, on n'a pas encore perdu l'aptitude à créer des symboles, nos rêves et nos fantasmes gardent cette faculté de représentation symbolique. Ces "survivances" archétypiques qui donnent lieu à des simplifications et à des malentendus dans le monde des spécialistes "...ne sont pas des motifs et des images mythologiques bien déterminés mais [...] des excitations internes"¹⁴. Les archétypes peuvent être caractérisés par la coprésence d'images et de sentiments, car l'image, en tant que telle, n'est qu'une description figurée; mais comblée d'émotions, elle gagne beaucoup plus : aussi bien en luminosité, vitalité, dynamique qu'en importance.

La tâche (sacrée) de l'écrivain consisterait-elle donc à *libérer de son oppression la [les] figure[s] déjà inscrite[s] dans la pierre* (Michel-Ange) : à cacher et à révéler ces images chargées d'énormes pouvoirs?

Dans cette deuxième partie j'analyserai le roman de Georges-Olivier Châteaureynaud — auteur français contemporain jusqu'ici peu connu en Hongrie —, *Le Château de Verre*. Je tenterai d'employer une méthode d'analyse textuelle symbolico-mythique tout en prêtant une attention singulière au Moyen Âge, à ses aspects, à ses croyances.

Premier symbole, le *fil*, celui de la continuité dans le discontinu, marque l'enchaînement des événements du récit de la vie de Job. La série d'expression "au fil de..." contribue à nous faire éprouver un sentiment de fermeture, de plénitude, de fatalité des événements. (L'association entre la destinée et le fil est connue, maints exemples mythologiques et littéraires l'attestent.) Mais en même temps, ce motif annonce les points déterminants du récit : l'ordre chronologique des événements, la simplicité de la structure, le fil unique de l'histoire témoignent de la vision du monde simple/simpliciste de Job. Notamment le premier fil, le "cordon", qui

attache Job, encore et pour toujours, régressivement, à sa mère et à son enfance. D'où le manque d'une Ariane, sans qui et sans le fil de qui notre Thésée n'arrive jamais à son but, ni même à la révélation du sens de sa quête.

En deuxième lieu, projection spatiale, le *labyrinthe*, marque des déplacements, une suite d'embarcations vers des "ailleurs". Est-ce qu'ils sont de vagues déplacement ou des excursions riches en aventures, intérieures, dans l'espace du dedans digne d'être exploré? Voyage souterrain dans des sphères profondes de l'âme et du monde dans ces "égouts" mystiques qu'évoquent *Underground* ou *Les Misérables*? Job n'oserait-il descendre vers immenses profondeurs? "A quoi bon se remémorer l'odeur des citronniers dans un jardin en pente, l'éclat d'un oeil noir, le velouté d'une joute, le son des voix qui se répondaient dans l'air du soir? [...] Job avait choisi de survivre à ces deux êtres-là [...] il fallait les bannir de sa pensée, leur barrer la porte de son esprit comme à des ennemis, comme à des fantômes capables de vous entraîner avec eux vers le royaume des morts."¹⁵ Il ne fait qu'épaissir les murs de la prison de sa quête, de son labyrinthe, que dédoubler la série de cloisons et d'écrans, rendant ainsi plus difficile son errance solitaire. Assurant l'écart entre ses auditeurs et lui, même son art sert à renforcer sa défense. Les seules voies permettant à Job de contacter directement l'Autrui et L'Extérieur sont les regards et les paroles transmettant les messages sans les détériorer.

Le champ sémantique de l'*oeil* ainsi que celui de l'*océan*, n'évoque pas seulement les passions — la mer agitée, avec ses flots terrifiants (Job en serait-il le naufragé?) -, mais le calme de sa surface, véritable miroir, réfléchit l'âme, amplifie les connaissances qu'il a de lui-même (sa/voir). Les vagues de l'océan des yeux de Gwendydd bercent Job, et ce bercement, rythmé par le flux et le reflux, évoque l'enfance dorée, ainsi que la jouissance sexuelle. Ce sont les yeux à travers les eaux desquels Job traverse l'Autre monde, équivalent — pour lui — à celui de l'Amour. La perle la plus brillante de la "nuit d'argent" de l'Autre monde est la Gwendydd "d'au-delà" (Gwendydd "la bloie"); elle ne serait jamais comparable à une Gwendydd terrestre aux cheveux blonds — couleur des champs de foin -, à celle "aux blanches mains".

Les Celtes croyaient à la vie future, à un *autre monde* (orbe alio). La mort n'étant qu'un tournant dans leur vie, elle ne s'est révélée pas pour eux une terrible secousse. L'au-delà celtique, reflet des désirs et des comportements humains, se montre bien contradictoire : parfois, c'est la

Terre des Vivants (Tír inna mBeo), celle de l'innocence primitive ou les remords ne salissent point la volupté de l'Amour; parfois, c'est l'Empire des Morts, symbolisé par la tour de verre au milieu de la mer (turris vitrea) ou par le château de verre (Caer Wydyr), la maison de verre, dans la mythologie druidique, était le vaisseau de la mort qui s'en va par-delà les nuages jusqu'au cercle céleste du Gwynfyd. Mais il peut aussi être dépeint sous forme de "trois fois cinquante îles". Il est impossible de définir l'espace de cet autre monde tantôt se cachant sous la mer, sous la terre ou sur un îlot lointain, tantôt équivalent au temps et à l'espace du monde réel. Les traces qui subsistent, dans le texte, d'une ancienne tradition de l'autre monde, montrent bien que la foi en cette dernière est effacée : le profond mystère qu'elle a contenu ne l'entoure plus. Tout cela n'est qu'ornement, décor pittoresque. Cet autre monde, étrange mélange de figures et d'événements, prend un aspect 'syncrétique'. Extériorisation d'un rêve? Pays fabuleux des hommes-loups, des femmes-biches, des enfants-cygnés, des êtres-fées? Celui des "simples mortels, les vivants et les morts"? Le seul savoir que le texte nous livre : le monde a définitivement perdu son éclat, son habitant se réchauffera, s'il le peut, au feu de l'imaginaire.

C'est dans le verger, enclos au cœur du palais de l'Autre monde et dans le château "tout en verre" du monde féerique que les désirs et rêves de Job et de Godrune trouveront leur accomplissement. (Les lieux clos du château et du verger sont des figures typiques de la fin'amor.) Etant un reflet du ciel sur la terre, le château figure parmi les symboles de la transcendance : il est censé abriter une force sacrée. Il symbolise aussi la conjonction des désirs car c'est là que sont endormies les belles jeunes filles ou que languissent les princes charmants en attendant, les unes d'être réveillées par la visiteur énamouré et les autres d'accueillir la voyageuse éblouissante. Demeure solide et d'accès difficile, le château donne également une impression de sécurité, comme la maison en général : il est un symbole de protection. Le jardin, le verger de cet univers clos est une évocation édénique, lieu de l'ombrage, du refuge et celui de l'amour. Les fleurs exhalent des parfums qui éveillent la sensualité, et les fruits (l'aubercot ou aubercoc ou al-baerquq), offerts à notre sens esthétique, peuvent être aussi goûtés, emparés.

Aujourd'hui la métamorphose du château s'est dévalorisée. Mais n'importe, elle véhicule encore la même puissance de dépaysement social et la même idée de protection. Dans *La Faculté des Songes* (roman de Georges-Olivier Châteaureynaud), Quentin, Hugo et Tête-Lourde se

réfugient dans une 'maison-monde', la Faculté des Songes, dans l'enceinte de laquelle ils se permettent de remémorer le petit garçon qu'ils n'ont jamais cessé d'être. Dans *Le Verger*, nouvelle de même 'auteur, c'est un verger minuscule et miraculeux qui cachera l'enfant captif et poursuivi par les soldats. Mais ces asiles ne font qu'augmenter la solitude des héros, comme dit le petit enfant dans *La Verger* : "Il faudra, d'une manière ou d'une autre, rejoindre le monde mauvais".

Comment l'amour et ses formes médiévales idéalisées, sont-ils présents dans le texte?

Un amour de Jaufré :

On ne sait que fort peu de détails sur la vie de ce troubadour, seules six chansons ont été conservées dont quatre avec leur mélodie. Mais de cette oeuvre minuscule se nourrit, depuis la postérité immédiate du poète jusqu'au romantisme, une immense rêverie poétique. C'est que Jaufré Rudel, poète de l'amour lointain et de la dame jamais vue, constitue l'un des archétypes les mieux dessinés de la culture européenne. Cependant, cette figure immortelle ne doit pas seulement sa popularité à son excellence poétique, mais aussi au fait qu'elle représente un type de comportement amoureux ou plus encore : une véritable transfiguration qui libère et exalte l'homme. Or, l'exaltation de ce sentiment amoureux sublimé sera source de toutes les perfections, de toutes les vertus. La simplicité du style, la sincérité de l'inspiration et un climat d'intimité et de recueillement ont fait le succès des poèmes de Jaufré.

Néanmoins, le Jaufré de l'oeuvre, alter ego parfait du Jaufré historique, ne se montre pas insensible aux expériences et aux changements divers et profonds des époques passées depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours. Le rituel sacré du culte de la dame est rompu, la foi du prêtre du Temple de l'Amour est ébranlée. Par le silence de sa Dame élue, c'est sa propre vanité qui sera blessée, sentiment indigne d'un "vassal" fidèle à sa "suzeraine", "Soyez la maîtresse et moi le serviteur : soyez haletaine et moi suppliant!" (Éqitan, lai de Marie de France, v. 179-180.). De plus, le troubadour se permet de calculer ce "...qu'il lui offrait, ce qu'il lui avait déjà offert..." Une fois le désir accompli, leur rencontre sera la défaite totale. la perte complète. Mélisande ne contempera pas avec ravissement le corps du moribond, comme Iseut admirait Tristan dans la scène du bain, moment où naît son affection spontanée. "Elle, regrettait à part soi qu'il fût si vieux, car il avait bien le double de son âge... et que son état l'en fît paraître encore plus que cela! Persuadée que son mal ne lui laisserait pas le temps de se

produire à la cour, elle n'eût pas détesté qu'il lui chantât maintenant le poème qui parlait d'elle. Mais elle devina qu'il n'en aurait pas la force, et elle ne le lui demanda pas. D'ailleurs, quand elle eut senti son haleine, elle se consola de ne pouvoir l'entendre de sa bouche. "... C'est ainsi que" Jaufré Rudel de Blaye et Mélisande de Tripoli s'étaient quittés soulagés d'en avoir terminé avec ce qu'ils considéraient tous deux comme une corvée."¹⁶ Tout son exotisme perdu, Jaufré sera "...le moins raisonnable et l'un des meilleurs hommes que Job eut côtoyés dans cette vie"¹⁷.

Un amour de Job :

Job, le personnage du livre biblique qui, par son caractère typique, est intemporel : l'étranger à chaque époque, à chaque milieu. Le protagoniste qui porte son nom est donc un chevalier imparfait et qui ne se conformera pas aux règles du grand jeu courtois. "Tout en effeuillant la marguerite, le poète de ce temps ne peut avoir qu'une seule dame dans ses pensées, inaccessible pour la commodité. Tel est donc le cas de John de Blaina, fidèle à un inénarrable souvenir d'abricot, et menacé de retrouver la personne devenue veuve et flanquée de deux filles."¹⁸ L'amour pèse sur ce Job impuissant mais aucunement ravi, pour le consumer d'un feu pur. Il ne gémit pas sous le joug de l'Amour, il ne souhaite pas être libéré des ses tourments : la fougue de sa passion, de ses sentiments fiévreux nous reste entièrement inconnue. L'éloignement forcé par la dame aimée n'a pas pour but d'entretenir l'amour-passion qui exige surtout l'impossible, il ne recrée pas la situation courtoise de l'amour de loin. Gwendydd ne s'efforce nullement de retarder le "Prix", de contrarier la satisfaction amoureuse qu'est le principe du joy d'amours (ou joc), le ludus amoris qui est à la fois gaudium et dolor. Evoquons cette histoire d'amour à l'aide des allégories du *Roman de la Rose* dans lequel le système de l'amour courtois se trouve enrichi et modifié : *Doux Regard garde plusieurs flèches, dont celle de Beauté tirée par Amour suivie par celle de Simplese. Ces flèches ouvriront une plaie dans le coeur de l'amant. Le jeune homme accepte alors de faire hommage à Amour et il sera assisté par Espérance... Son amour sera accompli, scène miraculeuse et douée d'érotisme. c'est après cet accomplissement fantômatique que surgissent Danger (résistance de la jeune fille), Malebouche (médisance) et Honte. Enfin, abandonné de Bel Accueil, l'amant est contraint de battre en retraite... Franchise et Pitié ne viennent pas au secours du malheureux.*

L'aventure de Job est, avant tout, un trajet. "L'enfant naît en Bretagne, la petite, qui le rejette vers la grande, laquelle le chasse jusqu'à Paris. Là,

se décide son départ pour la Croisade : Antioche, puis Tripoli. Son retour piteux passe par Athènes, et sa réinsertion s'effectue à la cour de Troyes, que Job doit encore quitter pour son sol natal qui le rejette derechef vers l'île des bardes. C'est là que l'infortuné se dit qu'il allait peut-être enfin trouver la chose qui serait comme la terre sous ses pieds¹⁹. Serait-ce la quête de son identité? Celle de l'Herbe de sa propre vie? Or la "...route menant au centre est une 'route difficile' (dûrohana), et cela se vérifie à tous les niveaux du récit : [...] égarement dans le labyrinthe; difficultés de celui qui cherche le chemin vers le soi, vers le 'centre' de son être, etc. Le chemin est ardu, semé de périls..."²⁰ Pour qu'il puisse avancer, il lui faudrait combattre des dragons ennemis et remporter des victoires sur ses tendances régressives pour être enfin libéré des exigences maternelles tyranniques. Le Thésée de l'oeuvre, après avoir tué le Minotaure — son père, Triscan, qui a exigé son tribut de jeunes filles de Logonna et entre elles, sa mère, "...celui qui symbolisait à ses yeux tout le désordre et toute l'absurdité du monde" -, instaure-t-il ainsi l'ordre de son âme?

Il semble cependant que Job ne subira aucune épreuve. Il n'affronte pas le monde mais il le fuit (ou il croit le fuir, car, en réalité, personne ne le considère comme une personne importante digne d'être poursuivie), ou bien il s'enfonce dans la passivité, signe de son incapacité d'agir. "Empêché de prononcer les trois mots qui l'auraient délivré, 'Je pars demain', Job continuait à gigoter sur sa paillasse comme un damné sur son gril."²¹ D'où "...la foncière instabilité de sa trajectoire [...] Privé de l'élan initial et de la légitimité refusés par Triscan, Job n'était qu'un astre humain errant." Atteint de cette triste myopie des sa naissance, Job est incapable de comprendre le monde, le "bavard des bavards" ne fait que potiner, accentue tous les détails, les développe à l'extrême. Il ne connaît pas la valeur artistique de la réticence. Les lieux, les objets, les personnages [...] ont cet air juste assez naïf et drôle que l'on aime sur les vitraux et les enluminures..."²² Toutefois, ce n'est pas à cet air que le lecteur du XXe siècle aspire, mais au secret magique, au miracle divin qui cachent la clef de notre existence : c'est le mystère dont jouit l'adulte souvent près de l'enfant.

C'est donc ce réalisme scrupuleux, cette préoccupation de descendre aux moindres détails naturels qui caractérisent le récit. Les phénomènes apparents sont insignifiants, or Job ne s'attarde que sur eux. Son histoire ne témoigne pas d'une vue des choses du monde qui serait chargée de significations profondes. Il ne saisit pas ce qui est devant ses yeux, ni ce qui

est sous ses pieds, "...il s'enfonce dans un monde sans épaisseur ni consistance"²³. Apprendra-t-il à passer d'une saisie brute et passive du monde à une quête qui explorerait son origine, son devenir, sa raison d'être?

Notes

1. Mircea Eliade : *Le mythe de l'éternel retour*. Gallimard, 1969, p.13.
2. Hamvas Béla : *Scientia Sacra*. Medio, 1995, p.106.
3. *Ibid.*
4. Giorgio de Santillana et Hertha von Dechend : *Hamlet malma*. Pontifex, 1995, p.10.
5. *Ibid.*
6. *La Bible*. Première lettre aux Corinthiens. Société Biblique Française, 1982, 12.13.
7. Hamvas, *op. cit.*, pp. 108-113.
8. Michel Tournier : *Le vent Paraclet*. Gallimard, 1977, pp.189-191.
9. "Microcosmes et macrocosmes sont identiquement des cosmos, ils ne se distinguent que par la longueur de leur rayon, mais pour celui qui y vit, le rayon est doué de la même longueur absolue." (José Ortega y Gasset : *Gondolatok a regényről*. ABC, 1944, p.14.)
10. *Grand Larousse Universel*. Librairie Larousse, 1991, p.7219.
11. Tournier : *op. cit.*, p.190.
12. Szilárd Léna : *Az orosz irodalom a XIX-XX. század fordulóján*. I. Tankönyvkiadó, 1981, p.46-47.
13. Tournier : *op. cit.*, pp.188-193.
14. C. G. Jung : *Az ember és szimbólumai*. Göncöl, 1993, p.68.
15. *voir : oeuvre*, p.226.
16. *Ibid.*, p.88.
17. *Ibid.*, p.89.
18. Agnès Vaquin : "L'errance du batard." *La Quinzane littéraire* N654, p.9.
19. *Ibid.*, p.8.
20. Eliade, *op. cit.*, p.30.
21. *voir : oeuvre*, p.107.

22. Vaquin, *op. cit.*, p.8.

23. voir : *oeuvre*, p.48.

Posztstrukturalizmus — dekonstrukció — posztmodern (egy tanulmánykötet* margójára)

1990 októberében Passauban a Német Szemiotikai Társaság nemzetközi kongresszust tartott, mely irodalomszemiotikai szekciójának témája a következő volt: „*Jel(elmélet) a gyakorlatban*”. A tanulmánykötet kibővítve dokumentálja az ülést, a dolgozatok a posztmodern, a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció közös és eltérő jegyeit tematizálják. Érveik, példáik, hivatkozásaik nagyrészt a 80-as évek regényirodalmából valók, ami a műfaji tendencián túl azt is jelenti, hogy frissek, informatívak. Miután a könyv címében is kiemelt fogalmaknak már terjedelmes irodalma van, s az e fogalmakat alkotó vagy velük kapcsolatban emlegetett iskolák, illetve szerzők hatása is értelmezhető, az érvelésnek, a tematizálásnak megvan az a korlátja vagy támasza, hogy egy kialakult és kialakításban levő kritériumrendszerrel kell számolnia. Szerencsés módon nem arra kapunk választ, hogy milyennek tűnik pl. a posztmodern 1990-ben, hanem néhány figyelemreméltó (izgalmas) irodalmi jelenség (szöveg) néhány analóg, néhány kérdéses, más-más tendenciát mutató mozzanata fog kibontakozni előttünk.

Mi lenne hát ez a közös poszt-kritériumkészlet? Radikális decentralizálás, áthierarchizálás, lemondás minden ún. meta-narratíva tekintélyéről, az irodalmi reprezentációigény kritikája, az individualitás koncepciójának problematizálása; fragmentumok, felület, véletlen iránti érzékenység; kulturális világok pluralitása, jelek kaotikus sokasága, elbeszélőmódok keveredése, perspektivizálás, populáris kultúra, médiák diskurzusa, parodizált, kollázsolt beszédmodok; a fikció és valóság közti differencia feloldása; kontingencia felé mutató rejtélyesség, a kontingencia szimulációja.

Történet vagy önreflexió, realitás vagy fikció?

A Tel Quel csoport elmélete, poétikája olyan narratív gyakorlatot

* *Poststrukturalismus — Dekonstruktion — Postmodern*. Szerk.: Klaus W. Hempfer, Franz Steiner Verlag. Stuttgart, 1992.

fejlesztett ki, mely radikálisan szakít az elbeszélés szokványos folyamával. A regény poétikáját 19. századi virágkorának viszonylatában szoktuk elképzelni. A realizmus mimézis-elvével szemben, illetve annak helyére a francia posztstrukturalisták nyomán az önreflexió, s a történettel szembeni kétely jelenik meg az avantgarde elbeszélésben. Az igazi posztstrukturalista módszer azonban Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Ha egy téli éjszakán az utazó) című regényében jön létre, dialektikus viszonyban nemcsak az elbeszélői hagyománnyal, de a *Tel Quel*lel is, mondja Andreas Kablitz, aki nagyon megnyerő: szoros olvasatot nyújt. A regény — első mondatától kezdve — az olvasóval folytatott dialógus, tehát a kommunikáció szituációját, az identifikáció lehetőségét villantja fel, az aposztrofált „reális” és a fiktív olvasó kongruenciájával azonban a szövegtől független világ illúziója foszlik szerte. Az önreflexivitás is „csak” elbeszél, s a regény tagadja, miközben megjeleníti: míg a bevezetésben alternatívák kínálóznak az olvasást illetően, addig a következő lépésben az elbeszélés kijelöl egyetlen olvasót, elvész a szöveg öníróadásának lehetősége, a recepciószituáció, hogy aztán folyamatosan (a te-vel való dialógusban) létrejöjjön, a fiktívvel szemben inadekvátként előálljon.

Kablitz nincs egyedül, mikor az elbeszélés — hagyományos funkcióinak cáfolásával, erodálásával jár — visszatérését reméli, üdvözli vagy ünnepli. David E. Wellbert az elbeszélés iránti érdeklődés a narratológia felé fordítja, tanulmányának hipotézise a narratívák a — posztstrukturalista értelemben vett — kontingencia talaján való gyökereztetése. A cirkuláris narráció-elmélet helyett a kör- vagy egyenes vonalú történetmondás átszakításáról van szó. A kontingencia, ami az áthágást lehetővé teszi, nem-idő (Anachronie), nem-rend, nem-értelem. Vajon úgy képzele-e el ezt Wellbert, ahogy Thomas Pynchon regényei megvalósítják az elbeszélés adekvátságát, megszerkesztik a kontingenciát és teljesítenek tradicionális regényfunkciókat?

Pynchont mindenesetre Winfried Fluck az amerikai posztmodern irodalom egyik legfontosabb képviselőjeként lépteti fel, szembeállítva a másik legfontosabbal, Donald Barthelme-mel, akiben szerint a posztstrukturalisták a nyelv disszeminatív tendenciájának igazolását látják. Ez utóbbiak szempontjából Pynchon naív: kultúrkritikai oppozíciókat tart fenn (ember-automata, élő-élettelen), épít a nyelvi jelölők reprezentációs erejére. A posztstrukturalizmus paranoia a pynchoni posztmodern szempontjából, míg ő kreatív paranoia. Barthelme szövegei ugyanis azt a veszélyt vonják maguk után, mint amit a dekonstrukció: a jelentés porrá

zúzásával (Sinnzerstörung) a monotóniát, az olvasó képzelőerejének leblokkolását. Pynchon viszont pozitív esztétikai tapasztalathoz vezet az olvasót, regényei egy titok működésén alapulnak, mindig megmarad a lehetőség, hogy a rejtély megoldható, az összefüggések kulcsát, nyitját meg lehet találni. A nyugati civilizáció kritikája, mely mint egy társadalmi, történelmi totalitás reprezentációja is olvasható, posztmodern játékként van üzembe helyezve és mozgásban tartva. A végső összefüggés, illetve a kultúrkritikai mondanivaló quasi-poétikai, a posztmodern regény esztétikai módon legitimál pl. egy kulturális áthierarchizációt, ami Fluck szerint hatékony a posztstrukturalista teoretikussággal szemben. E felfogásban tehát végül a praxis mint esztétizáció áll szemben a theóriával. Az esztétizáció Pynchonnál a kontingencia megszerkesztésén, szimulációján alapul, a rejtély nem oldható fel; egy képességet fejleszt ki, illetve edz az olvasóban, a nyitott szisztémában való gondolkodását. Ami az apokaliptikus metafikciót ellensúlyozza, az a diskurzusok váltakozása, keveredése, egymás perspektivizálása, diskurzusok közötti köztesség. A V. című regény pl. a Hipster- és a Quest-diskurzust, a spontaneitás episztemológiáját és annak kritikáját, a struktúráképzés (posztmodern) szükségét váltakoztatja, perspektivizálja.

A mimézisen, realizmuson túl, ahol valóság és fikció megegyezik, nincs nyelvfüggetlen világ, vagyis minden fikció, ott kibontakozik egy megújuló érdeklődés a reáliák, a tradicionális elbeszélőformák iránt. A 70-es években a realitás-fogalmak krízisét tapasztalhattuk, Heinz Ickstadt tanulmánya a 80-as évek egy ezzel ellenkező tendenciáját mutatja be három regény elemzésén keresztül. A reáliák felé fordulás a realista regény gyökereihez is vezethet: etnikai regények, melyek egy-egy társadalmi csoport (afroamerikaiak, nők) fikciójával dolgoznak. Ilyen Marilynne Robinson *Housekeeping* című regénye (1980), mely egy 19. századi, kifejezetten női realista műfaj, a „domestic novel” konvencióihoz és motívumaihoz nyúl, hogy a tradicionális női szerep új definícióját, dekonstrukcióját adja, s az eredendő rendetlenséghez, a kontingenciához jut. Walter Abish könyve kihívó módon egy etnikumot vesz célba, a *How German Is It* (1980) (*Német ez még?*) fotóregény, képeskönyv, útkönyv Németországról, s ami ellentmondóvá teszi, az irritáló, jelentéktelenségében elvesző elbeszélőmódja, ami sohasem hagyja nyugton az olvasót. Don DeLillo *White Noise* (1985) című regénye az amerikai tárgyi kultúra antropológiájának is nevezhető, vagyis még közelebb áll a realizmushoz, sőt ezen a ponton, mondja Ickstadt, realizmus és posztmodern már nem állnak szemben

egymással, mert nemcsak a világ jelenik meg mint szöveg, hanem a szöveg is mint világ. (Vagy fordítva.)

A kontingencia.

David E. Wellbery tanulmánya a kontingencia irodalomtudományos relevanciájának megfogalmazását tűzi ki célul, megtudjuk belőle, mit ért rajta posztstrukturalista értelemben. Egy véletlen, vagyis egy esemény beállta, mely a találkozó rendszerekből nem látható előre. Ez az esemény egyedi, nem funkcionál, mert nem ismótlódik, nem rendszeres. A kontingencia nem találkozás, hanem a találkozás helye, nem-rend, nem-értelem, mert a megértésben feloldódik. Vittoria Borso hasonlóképpen beszél arról, amit Foucault heterotópiának nevez, Borges heterotópiáról: heterogén nem-összetartozósága, nem-találkozás a másikkal, a másik kultúrával. Két diskurzus perspektivizálja, relativizálja egymást, ahogyan ezt Pynchonnál láttuk (Fluck).

Valószínűleg a kontingencia szimulációja bújik meg Laura Mancinelli *I dodici abati di Challant* (1981) című regényében a fatális véletlenek szcenikája mögött. Ez a regény ugyancsak felmutatja a legtöbb posztmodern ismertetőjegyet, amiről már szó volt. Az intertextuális viszonyokat nem tematizálják a tanulmányok szerzői, viszont Mancinellinél Gerhard Regn ebből indul ki. A regény replika Umberto Eco rózsaregényére, ugyanúgy középkori történetet, helyszínnek egy hatalmas épületet, kastélyt jelenít meg, ahol sorban elpusztul tizenkét apát, s a versengés szintén nevetés, életkedv és rend között folyik. Econál a szerzetesek végzetének, a könyvtár leégésének apokaliptikus felhangja, keresztül azon, hogy a nyomozás a krimi hagyományát használja fel, intertextuális viszonyban van Agatha Christie *Ten Little Nigger* (Tíz kicsi néger) című regényével, amelynek címe a mottójául választott kiszámolójátékra utal. Az intertextuális vonatkozások sorában a kiszámolójátékról újra Mancinellihez jutunk, hiszen míg Econál megoldódik a rejtély, és ha nem is végső, de parciális összefüggések vannak, addig a szerzőnő a kiszámolójátékot ősi, eredeti igazságába ülteti vissza: nincs összefüggés, terv, semmi, amit tisztázni lehetne, az események abszurd, teljesen oktan módon következnek. Econál a csődöt mondó detektív motívuma a posztmodern horizontjára vezet, de minden posztmodern vonatkozás ellenére, Regn szerint, nem egyenesvonalú lemondás az irodalmi modernről, Mancinelli regénye egyértelműbben az. Mancinelli a „gothic novel”, a rémregény hagyományához nyúl, ugyanakkor az *I dodici abati di Challant* antikriminális regény, a rejtélyes bűncselekmények

hátterébn nem áll senki, fatális véletlenekről van szó. Regn ezt az észrevételét egy posztmodern jellemvonással azonosítja, ami a felületorientáció, mélységnélküliség, a modernitás különböző mélységmodelljeinek programszerű visszautasítása. Szemantikailag sima, felületi világ a szöveg világa, ahol a jelölők önállósulnak a mélységtelenségben. A fikcionalitás uralkodik a tényszerűségen, egyetlen valóság a fikció valósága, ami a krónikás-elbeszélő illúziójából bontakozik ki. Az elbeszélő nagyzó, föllentő; játékosan áll rendelkezésre ebben a regényben is a történet, korlátlanul uralkodik — a tilalom elemeit kizárva — a gyönyörködtetés és az élvezet.

Nincs a tárgyi világhoz való nyelvfüggetlen hozzáférés.

Ez a mondat egyik konzekvenciája vagy alapfeltevése lehet annak, amit eddig a tanulmánykötettel kapcsolatban sikerült elmondani, ugyanez Richard Rorty mérsékelt kontextualizmusának is, ahogyan Udo Tietz elemzi. Rorty szerint a filozófia válsága abban áll, hogy míg az ismeretelméleti projekt folyamatosan támadva van, soha nem adják fel, mint az újkori filozófia vonatkozási keretét, holott paradigmaváltásra, a filozófia egészének megváltoztatására van szükség. Miért is szolgált rá erre a filozófia? A referensek és a kifejezés hasonlóságainak és különbségeinek formulálására mindig ontológiai referensekre volt szükség, holott nyelv és világ ontológiaiilag homogén, külső és belső (deskriptív és normatív) össze van kapcsolva egymással, a meggyőződések és a világ között nincs meg az „igazzátevődés (Wahrgemachtwerdens)” vonatkozása, a kultúrában összehangolhatatlan sokértelműség uralkodik, másképp: a diskurzusok irredukálhatatlanul sokfélék, és így nem a tárgyi világ megismerhetősége kérdőjeleződik meg, hanem a diskurzusoké, interpretáció-rendszereké. Mi lenne a diskurzusok közötti dialógus esélye? Bár Rorty interpretáció-elméleti felfogása meglehetősen hasonlít a francia posztstrukturalistákéra (Kristeva, Derrida), mégis konzekvensebb, így Tietz, nem süllyed dialektikai talajtalanságba. Alapfeltevése viszont olyan erős, hogy lehetetlenné teszi a nyelvek, elméletek közötti összehasonlítást. Privilegizálja a mindig saját perspektívát, amelybe az idegen hermeneutikusan asszimilálva van; ebből egy nyelvközösség feltételezése vezet ki, mely interszubjektíven összehangolható: belépve egy dialógusba interpretálok és fordítok, és ez kizárja a teljesen másságot. Rorty szerint Kuhn félúton jár a felvilágosodástól örökölt projekt elutasításában, mikor a kultúrák közötti összehangolás lehetőségében hisz, Tietz szerint viszont Rorty jár félúton, mikor a nyitott „mi-térben” folyó beszélgetést független

„én-perspektívából” próbálja felépíteni, s az objektivitásra való törekvést a nyelvjátekközösségben a szolidaritásra való törekvésre viszi át. Tietz mégis követhetőnek tartja Rortyt a diskurzusok irredukálhatatlan sokféleségéből való kiindulásban és abban, hogy a filozófia ezen az alapon privát, de vidám tudomány lesz, hogy a filozófia bennefoglaltatik a normál diskurzusban, melyben a problémák megoldásának kritériumai nincsenek meg.

A posztmodern nem a modernitás vége, hanem folyamatos születése, mondja Lyotard.

A *Finnegans Wake* a posztmodern első szövege (Initialtext der Postmoderne), és egy nap az utolsó bástyája lesz, jelenti ki sommásan Wilhelm Fügér a Joyce-i életmű egy recepciótörténetét vázolva fel. A kritikai vita eleinte arról szólt, hogy a *Finnegans Wake* a modernitáshoz tartozik-e, ám a 80-as évekre a posztmodern felfogás győzött. A legerősebb hangja a francia posztstrukturalistáknak volt. A Tel Quel képviselőjében Fügér először Philippe Sollers-t szólaltatja meg, aki szerint az egyetlen élő nyelv a *Finnegans Wake*-é, a többi, pl. az angol halott. Lacan a regényben a jelölők önállósulására lett figyelmes, Kristeva a minden identitást aláaknázó nyelvre. Derrida csak 1982-től írt konkrétan Joyce-szövegek kapcsán („bábeli nyelv”), de minden írásában ott (kísért) a „szelleme”. A 90-es évekre a prominens szerzők tündöklése hanyatlani kezdett, ám Fügér szerint a *Finnegans Wake* olvasata pl. derridai, s a Joyce-szövegeket saját dekonstrukciójukhoz vezetni az eddigi legadekvátabb olvasási mód. Ennek talán az lehet az oka, hogy alapfeltevése szerint ezek a szövegek — amint Fügér mondja: Joyce (a Joyce-jelenség?) — a posztstrukturalista szöveg- és irodalomkonceptiók elképzelések katalizátorai.

A JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke Tudományos diákkörének kiadványai:

**ANTIK ÉS POSZTMODERN.
(IRODALOMTUDOMÁNYI ÉS -ELMÉLETI TANULMÁNYOK). Szeged, 1994.**

**SZÖVEGEK KÖZÖTT. (BUDAPESTI ÉS SZEGEDI TANULMÁNYOK
AZ IRODALOMELMÉLET/TÖRTÉNET KÖRÉBŐL). Szeged-Budapest, 1996.**



B156690

Felelős kiadó: Dr. Fried István. JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék
A kötet nyomtatását a GOLDPRESS Nyomda végezte. Szeged, Boldogasszony sugárút 53.

